Joseph Pearce

Por los ojos de Shakespeare

La clave católica oculta en su literatura



JOSEPH PEARCE

POR LOS OJOS DE SHAKESPEARE

Cómo descubrir la presencia católica en su teatro

EDICIONES RIALP, S.A.
MADRID

Título original: *Through Shakespeare's eyes*

Realización ePub: produccioneditorial.com
ISBN: 978-84-321-4302-1

Para
Margaret Patricia Pearce
1939-2009

Que coros de ángeles arrullen tu sueño.

ÍNDICE

Portada

Portada interior

Créditos

Dedicatória

Nota preliminar: Por los ojos de Shakespeare

Agradecimientos

Prólogo: Cómo leer a Shakespeare (o a cualquiera)

I. De judíos y jesuitas

II. La ceguera veneciana: errores críticos y errores escénicos

III. «Me cuesta reconocerme»

IV. Portia: puerta de la virtud

V. Shylock el usurero

VI. El derecho de elegir

VII. Elegir rectamente

VIII. Llevadme, amable luz

IX. El vicio de la venganza

X. La prueba de Shylock

XI. La prueba de Bassanio

XII. La luz y la alegría

XIII. Ser, o parecer: he ahí el dilema

XIV. Hamlet y el espectro

XV. Ofelia

XVI. Mentiras, espías y pescaderos

XVII. Espejos fieles y nubes engañosas

XVIII. Inversión y perversión

XIX. Un memento mori

XX. El triunfo de la cordura

XXI. «Que coros de ángeles arrullen tu sueño»

XXII. El silencio del amor

XXIII. La sagacidad de los insensatos y la cordura de los locos

XXIV. «Los locos guían a los ciegos…»

XXV. Razón de la locura

Epílogo: Por qué los protestantes no deben temer al católico Shakespeare

Apéndice: El escandaloso catolicismo de Shakespeare

NOTA PRELIMINAR
POR LOS OJOS DE SHAKESPEARE

Toda obra literaria es la encarnación de la relación fructífera entre el artista y su Musa. Desde una perspectiva cristiana, la Musa es el don de la gracia; desde una perspectiva atea, es el subconsciente del autor. En ambos casos, la obra literaria no deja de ser la expresión del autor como persona. En el primero, el cristiano tiene la convicción de que el don de la gracia se concede gratuitamente, como los talentos de la parábola evangélica, y puede ser usado o abusado por el artista según las predilecciones de su voluntad, como el don de la vida se concede gratuitamente y puede ser usado o abusado. El ateo, por su parte, cree que la «Musa» subconsciente encuentra su expresión en el proceso creativo. Cristianos y ateos comparten la convicción esencial de que la obra es la encarnación creativa del autor como persona. Siendo así, las creencias teológicas y filosóficas del autor serán lo que más influya en su obra, simplemente porque son lo que más influye en la manera en que el autor percibe la realidad.

Se ha comprobado que Shakespeare fue católico creyente —las evidencias se resumen en el apéndice final de este libro—, así que está claro que ver sus obras por sus ojos, católicos, es la mejor manera, la única manera, de entender los significados más profundos que transmiten. Este libro es solamente una muestra, porque harían falta muchos libros para presentarlas sistemáticamente. Es fácil imaginar un libro entero dedicado a cada una de las obras de teatro de Shakespeare, y dos más que presentasen las pruebas de su catolicismo que se encuentran en los sonetos y demás poemas. Entonces, para descubrir la superabundancia de evidencia textual del catolicismo de Shakespeare, habría que escribir no un libro sino una biblioteca entera, o al menos una colección de unos cuarenta tomos. Esta tremenda empresa, que exige una minuciosa lectura de las obras teatrales y los poemas a la luz del conocido catolicismo de Shakespeare, es un reto que espero sea afrontado por estudiosos del futuro. Vista así, la presente obra no es sino el guante que inicia el desafío.

Solo se examinan en ella tres obras del Bardo: *El mercader de Venecia*, *Hamlet* y *El rey Lear*. Como avisa el título, se intenta ver las obras por los ojos del propio Shakespeare, es decir, por los ojos del católico creyente que vivió en la Inglaterra de Isabel y de Jacobo. Esta ambición puede parecer absurdamente desmesurada, incluso absurdamente presuntuosa, pero la alternativa es no verlas en ningún sentido significativo en absoluto. Si las vemos solamente a través de nuestros propios ojos, sin esforzarnos por ver el texto en su contexto, no las veremos como son, sino solo como las percibimos desde la perspectiva limitada de nuestro tiempo y nuestros prejuicios. No las veremos

objetivamente, sino solo subjetivamente. Si las vemos por los ojos de críticos o «expertos», tal vez veamos el significado de las obras más claramente que sin ayuda, pero ¿cómo sabemos que podemos fiarnos de esa ayuda? ¿Qué criterio utilizaremos para diferenciar el conocimiento auténtico del mero sofisma? ¿Quién es el guía en el que podemos confiar más?

Está claro que el mejor guía de una obra es el propio autor, que es el que mejor entiende todos los ingredientes contextuales que dan forma y sabor al texto. Entonces, es necesario saber del autor tanto como podamos, y también de la época y la cultura en que vivió. Necesitamos conocer las creencias más importantes del autor, las creencias que informaron cada aspecto de su vida: su teología y su filosofía. En este punto, deberíamos recordar que todos funcionamos a partir de presunciones teológicas y filosóficas. Incluso el ateísmo es teológico, en el sentido de que la presunción de que Dios no existe informa la manera en que el ateo percibe todo lo demás. La «auténtica ausencia» de Dios es tan crucial para el ateo como lo es su auténtica presencia para el creyente. No hay manera de escapar a la importancia primordial de Dios, ya surja de la asunción primordial de que es, o de la asunción primordial de que no es. Es una de las paradojas más insondables, y tal vez una de las bromas divinas más divertidas: Dios siempre está presente, incluso cuando está ausente.

Volviendo a nuestra búsqueda de Shakespeare, ya debería estar claro por qué fue necesario, en primer lugar, examinar los hechos de la vida de Shakespeare antes de proceder a examinar su obra. Ahora sabemos, a partir del estudio de las pruebas biográficas, que Shakespeare era católico en una época en que era ilegal el catolicismo en Inglaterra, una época en que a los católicos se les perseguía e incluso se les daba muerte. Al ver las obras por los ojos de Shakespeare, estaremos viendo Inglaterra por los ojos de alguien que presenció la persecución de parientes y amigos, que tal vez incluso los viese ejecutar por el Estado. Al ver las obras por los ojos de Shakespeare, estaremos viendo uno de los períodos más oscuros de la historia, iluminado por uno de sus genios más grandes. Repitiendo lo dicho en el prólogo de *Shakespeare: una investigación*, ver las obras por los ojos de Shakespeare no es solo iluminador, sino que es una aventura en presencia del genio.

AGRADECIMIENTOS

Este libro difiere significativamente de *Shakespeare: una investigación*, en el sentido de que las fuentes desde las que he trabajado son los textos de *El mercader de Venecia*, *Hamlet* y *El rey Lear*, junto con algunos de los mejores estudios críticos de estas obras. Ahora no me he visto obligado a rastrear docenas de biografías y demás estudios sobre Shakespeare para reunir todos los hilos de su vida en una sola trama. En este sentido, podría parecer que la presente obra fue más fácil de escribir que la anterior. Sí que fue más fácil de preparar; pero, a pesar de todo, no fue más fácil de componer. Nunca es sencillo enfrentarse a un genio de la magnitud de Shakespeare. Por el contrario, es tan extenuante como emocionante. Sin embargo, gran parte del libro es, en efecto, un encuentro cara a cara con el Bardo, así que hay menos personas a las que agradecer su ayuda en la preparación y redacción del libro. Este al menos es el caso si no amplío la red de la gratitud para incluir a todos los que me han ayudado a leer, a escribir y a pensar con más claridad a lo largo de mi vida. Esa red merecería lanzarse, pero se llenaría tanto que no podría vaciarla en el espacio que se suele dejar a los agradecimientos. Por eso, simplemente mencionaré los nombres que me vienen de pronto a la cabeza, y pido perdón por los inevitables pecados de omisión.

Entre aquellos a los que estoy en deuda por inspirarme o animarme en la aventura por tierras del Bardo cuento a Henry Russell, R. A. Benthall, Aaron Urbanczyk, Travis Curtright, Peter Milward, S. J., y por último, mi padre, Albert Pearce. Agradezco a Al Kresta la donación de parte de su biblioteca a la causa del alumbramiento de este libro, y a los que trabajan en la Universidad Ave María y en la Ignatius Press, por hacer posible la redacción y publicación de esta obra y las demás.

Mi esposa Susannah, que ha leído cada capítulo según los iba redactando, siempre es mi mejor crítica y la más entrañable, y nuestros hijos Leo y Evangeline siguen siendo mi inspiración, a pesar de no ser capaces de leer ni una palabra.

PRÓLOGO

CÓMO LEER A SHAKESPEARE (O A CUALQUIERA)

Como ocurre con todas las cosas, lo mejor será comenzar por lo básico. Antes de poder entender cómo leer correctamente a Shakespeare, tendremos que saber cómo leer correctamente; y antes de poder saber cómo leer correctamente, necesitamos saber cómo pensar correctamente.

Existen dos maneras de pensar. Podemos pensar objetivamente, o podemos pensar subjetivamente. Para pensar objetivamente se requiere una implicación con la realidad que existe más allá de nosotros mismos, de manera que entendamos la necesidad de conformarnos a esa realidad. Llegamos a comprendernos a nosotros mismos mediante la comprensión del otro, es decir, de la verdad que existe más allá de nosotros mismos. Por otro lado, pensar subjetivamente implica toda la experiencia desde la perspectiva de uno mismo, y la juzga de manera acorde. Ese pensamiento no se centra en el otro, sino en uno mismo. No hay mejor manera de expresar estas dos formas de pensar que la respuesta de G. K. Chesterton a Holbrook Jackson, en la que Chesterton piensa objetivamente mientras que Jackson piensa subjetivamente.

Jackson. Una mentira es aquello que no se cree.
Chesterton. Esto es mentira: así que tal vez usted no lo crea.
Jackson. La verdad y la falsedad en abstracto no existen.
Chesterton. Entonces tampoco existe ninguna otra cosa.
Jackson. La verdad es el concepto que tiene uno mismo de las cosas.
Chesterton. El Gran Error. Todo pensamiento es el intento de descubrir si el propio concepto es verdad o no.
Jackson. Las negaciones sin afirmaciones no valen nada.
Chesterton. Son imposibles.
Jackson. Toda costumbre fue antes excentricidad; toda idea fue antes un absurdo.
Chesterton. No, no, no. Algunas ideas siempre han sido absurdas. Esta es una de ellas.
Jackson. En definitiva, ninguna opinión importa sino la propia.
Chesterton. Dijo el hombre que creía que era un conejo.[1]

En este intercambio, Chesterton está del lado del *realismo* filosófico, la creencia de que las cosas metafísicas como el amor, la virtud y la belleza son *reales*, es decir, que existen como realidad independiente, creamos en ellas o no, nos gusten o no. Jackson está del lado del *nominalismo* o *relativismo* filosófico, la creencia de que no existen las verdades ni los valores absolutos, y que el amor, la virtud y la belleza no son *cosas* que existan realmente, sino *conceptos* construidos y etiquetados por la mente humana para darle sentido a su experiencia. Está claro que estas dos posturas son incompatibles. No pueden ser verdad las dos. Si una es verdad, la otra es falsa *ipso facto*.

El que escribe está definitiva y decididamente del lado del realismo filosófico, que es

estar del lado no solo de Chesterton sino de Sócrates, Platón, Aristóteles, san Agustín, santo Tomás, ¡y Shakespeare! Siendo así, argumentará definitiva y decididamente que pensar objetivamente es pensar de manera correcta y realista, mientras que pensar subjetivamente es pensar de manera incorrecta y no realista. Y si esto es cierto de la manera en que pensamos, también es cierto de la manera en que leemos. Hay que leer objetivamente para leer de manera correcta y realista.

La lectura objetiva es, lo primero y más importante, una disciplina. Para leer objetivamente, tenemos que disciplinarnos para evitar cualquier tentación a la subjetividad, es decir, tenemos que evitar acercarnos al texto con nuestros propios prejuicios. El texto tiene sentido antes de que nosotros lo leamos, y su sentido no depende de que nosotros lo leamos[2]. Nosotros no le damos sentido al texto: el texto tiene sentido para nosotros; y tal vez, en el caso de un libro realmente bueno, no solo tenga sentido para nosotros, sino que nos dé sentido a nosotros. Tal vez nos permita comprendernos a nosotros mismos, a la luz de la verdad que llega de más allá de nosotros mismos. Este es el fruto más grande de la lectura objetiva. Nos permite trascendernos, trascender nuestro egoísmo, en nuestra implicación con las grandes verdades del cosmos. Nos permite crecer en presencia del genio manifestado en el texto. La lectura subjetiva, por el contrario, que trabaja sobre la idea de que «la verdad es el concepto que tiene uno mismo de las cosas», o que «ninguna opinión importa sino la propia», será incapaz de trascender al propio yo que le busca sentido al libro, porque lo único que tiene sentido es el propio yo. La tragedia está en que el lector subjetivo es incapaz de crecer en presencia del genio manifestado en el texto, porque, para el lector subjetivo, no existe mayor genio que él mismo[3].

Una vez que hemos hablado de los dos tipos de lectura, es necesario entender que existen esencialmente dos tipos de libros, los científicos y los artísticos. Los libros científicos tratan de datos, y solo de datos, mientras que los libros artísticos implican a la imaginación creativa[4]. En el caso de los primeros, los datos deben, literalmente, hablar por sí mismos. Por ejemplo, si el libro es de aritmética, solo podemos leer «25 x 2 = 50» de una manera. No hay lugar ni posibilidad de leer un texto científico de otra manera que no sea objetiva. En el caso de una obra más avanzada de física, tal vez veamos otra ecuación: «$E = mc^2$». En este caso, es posible que no entendamos los vericuetos de la teoría que expresa la ecuación, pero sabremos igualmente que hay que leerla objetivamente. Si no tiene sentido para nosotros, sabemos o confiamos en que, no obstante, tiene sentido. Si no entendemos, *sabemos* que no entendemos. En el caso de los libros artísticos, sin embargo, el significado del texto no es tan evidente. ¿Cómo podemos leer objetivamente un libro artístico, si parece haber tantas posibles interpretaciones de su significado? La única manera es viéndolo, hasta donde sea posible, por los ojos del autor, que no solo es el «otro» que nos permite escapar de los confines de nuestros propios prejuicios subjetivos, sino el «otro» que habla con más autoridad que todos los demás «otros», es decir, los críticos literarios[5].

Para entender por qué el autor tiene autoridad para hablar del texto con autoridad, necesitamos entender la naturaleza, y supernaturaleza, del proceso creativo. Todo este

tema, y su relación con la comprensión de la obra por parte del lector, fue expresado por J. R. R. Tolkien, cuando escribió que «solo el propio Ángel de la Guarda, o el mismísimo Dios, podría desenredar la auténtica relación entre los datos personales y las obras del autor. Ni el propio autor (aunque sepa más que ningún investigador), ni desde luego los supuestos “psicólogos”»[6]. En estas pocas palabras se nos dan las herramientas para formar una verdadera imagen del papel y las limitaciones de la crítica literaria. Miremos con más detenimiento lo que están diciendo.

No es necesario compartir la fe cristiana de Tolkien para reconocer, o estar de acuerdo con, su insistencia en la naturaleza trascendental del proceso creativo y sus productos. Los poetas paganos invocaban a la Musa, e incluso un ateo como Percy Bysshe Shelley reconocía las fuerzas cuasi místicas implicadas en el proceso creativo, fuerzas que trascienden la voluntad consciente del autor (o artista, o compositor, etc.). En su ensayo *En defensa de la poesía*, Shelley escribió:

> La poesía no es como el razonamiento, un poder que se ejerce según la determinación de la voluntad. Un hombre no puede decir: «Compondré poesía». Ni el poeta más grande puede decirlo; pues la mente creadora es como un ascua que se apaga, y que alguna influencia invisible, como un viento caprichoso, despierta momentáneamente; esta fuerza surge desde dentro, como el color de una flor que se apaga y cambia al desarrollarse, y las porciones conscientes de nuestras naturalezas no saben profetizar ni su llegada ni su partida. Si esta influencia pudiera ser perdurable en su pureza y su fuerza originales, es imposible predecir la grandeza de los resultados; pero cuando comienza la composición, la inspiración ya va decayendo, y la poesía más gloriosa que jamás haya sido comunicada al mundo es probablemente una pálida sombra de las concepciones originales del poeta.

La insistencia de Tolkien y Shelley en la naturaleza trascendente del proceso creativo es crucial para una verdadera comprensión de la literatura y la crítica literaria. Pero es el crucial *malentendido* de esta trascendencia lo que ha conducido a tanto error en la crítica moderna. El malentendido moderno surge de la idea de que la trascendencia niega la validez, y la relevancia, de la *intención* del autor. Como la intención del autor está sujeta a la fuerza mística de la creatividad, no hay que tomarse en serio esa intención. Además, si la intención del autor no vale nada, relativamente, entonces el autor en definitiva tampoco, y lo único que nos queda es el texto. El problema está en que esta línea de razonamiento surge de la malinterpretación de lo que realmente están diciendo Tolkien y Shelley. Shelley insiste en que «la poesía más gloriosa…es probablemente una pálida sombra de las concepciones originales del poeta». El poema se deriva del poeta, y del poeta depende. Luego entenderemos mejor la concepción, es decir, el poema, cuanto mejor conozcamos al que la concibe, es decir, al poeta. T. S. Eliot hace eco de Shelley en *Los hombres huecos*:

Between the conception
And the creation

Falls the Shadow

Between the potency
And the existence

Falls the Shadow

[Entre concepción
y creación

cae la Sombra

Entre potencia
y existencia

cae la Sombra]

Para Eliot, que iba encaminado hacia el cristianismo cuando escribió estos versos, la caída de la Sombra era la sombra de la Caída, pero para el poeta ateo, como para el cristiano, hay una conciencia compartida de que la *existencia* de la obra no puede separarse de la *potencia* que reside en el poeta como *persona*. Es por eso que Tolkien insiste en que el autor «sabe más que ningún investigador», aunque ni el autor sea capaz de aprehender el misterio trascendental que hay en el centro de la creatividad[7]. Si por «investigador» leemos «crítico», es evidente que Tolkien, Shelley y Eliot están insistiendo en que hemos de comprender la solidez del autor y sus creencias antes que escuchar las opiniones y creencias de los «hombres huecos». Incluso si aceptamos, como debemos aceptar, que una gran obra literaria tendrá una profundidad de significado más allá de la intención consciente del autor, de todas maneras tenemos que ver la belleza trascendental a través del prisma de la personalidad del autor. Si no nos disciplinamos para seguir este *modus operandi* crítico, veremos la literatura a través del enfoque borroso de nuestra propia visión imperfecta, o a través de la visión imperfecta de un crítico. Este planteamiento no niega la necesidad de emplear nuestro propio juicio, ni de considerar el juicio de los críticos, pero insiste en que sometamos nuestro juicio, y el de los críticos, a la autoridad propia de la persona de quien, o por quien, recibe vida la obra. Esta es la prueba de fuego literaria. Cualquier crítica literaria que no se someta a esta prueba, o que no la supere, no merece ese nombre.

Veamos algunos ejemplos prácticos que ilustran la relación crucial entre autor y obra. Shelley no habría podido, ni deseado, escribir poemas alegóricos cristianos como *La balada del viejo marinero* de Samuel Taylor Coleridge, o *Resolución e independencia*, de William Wordsworth; *El naufragio del Deutschland*, de Gerard Manley Hopkins, no habría sido posible sin la fuerza de la honda fe cristiana del poeta, y su fundamental filosofía escolástica; Tolkien no habría podido escribir *El señor de las moscas*, ni William Golding *El señor de los anillos*. Sin conocer la profundamente arraigada imaginación tomista de Dante, no es posible entender la hondura ni la estructura de la *Divina Comedia*: la mayoría de los críticos modernos no pueden salir del *Inferno*, pues no ven el valor, la belleza y la profundidad del *Purgatorio* ni del *Paradiso*. Sin conocer la filosofía cristiana ortodoxa de Chaucer, sería difícil ver la refutación realista cristiana del nominalismo que son los *Cuentos de Canterbury* o *Troilo y Crésida*. Si no se sabe nada de la fe religiosa de corte tradicional de Cervantes o Swift, lo más probable es que leamos y entendamos *Don Quijote* y *Los viajes de Gulliver* a través de los ojos errados de sus protagonistas satirizados, y no por los sagaces ojos de sus autores. Si no conocemos la honda fe cristiana de Emily Brontë, estaremos tentados a ver *Cumbres borrascosas* como retrato amable de la pasión carnal desenfrenada, y no como un aviso a navegantes. Así pues, en los casos de Cervantes, Swift y Brontë, la clave para entender el significado más hondo de su obra es la crucial distancia filosófica entre autor y

protagonistas.

Si no sabemos nada de la simpatía de Eliot por la filosofía política y cultural de Charles Maurras, su devoción por Dante, ni su trayectoria hacia la conversión cristiana, es fácil ver *La tierra baldía* como expresión, y no condena, del nihilismo. Si no conocemos la insistencia de Tolkien en que *El señor de los anillos* es «naturalmente, una obra fundamentalmente religiosa y católica»[8], es probable que no veamos la honda teología que informa la trama. Sin la afirmación, por parte de Waugh, de que el tema de *Retorno a Brideshead* es «la acción de la gracia divina sobre un grupo de personajes diversos pero íntimamente relacionados»[9], es posible que obviásemos el crucial carácter sobrenatural de la novela, y la viésemos como un cuento romántico de amor sexual (homosexual y adúltero).

Con el fin de ahondar aún más en la ilustración de esta idea, tal vez resulte esclarecedora la comparación del estudio de la literatura con el estudio de la Historia. Si insistimos en estudiar la Historia a través de los prejuicios y las ideas preconcebidas de nuestro propio tiempo, solo conseguiremos malinterpretar los motivos y las intenciones de las acciones históricas. Si no sabemos qué creían aquellas personas, no comprenderemos por qué actuaban y se comportaban como lo hacían. No comprenderemos realmente lo que ocurrió. Nuestro prejuicio o nuestra ignorancia nos habrán cegado. Para entender la Historia, hemos de entender a sus protagonistas lo suficiente como para empatizar, aunque no simpaticemos, con ellos. Y lo que decimos de la Historia lo decimos de la literatura. Necesitamos saber qué creía el autor, para saber qué está diciendo y haciendo en su obra. Hemos de empatizar con las creencias del autor, aunque no simpaticemos con ellas. Si no comprendemos las creencias del autor, no comprenderemos su obra. Nuestro prejuicio o nuestra ignorancia nos habrán cegado. Esta realidad crítica fue elocuentemente expresada por T. S. Eliot, al escribir sobre Dante, su héroe y mentor literario:

> No podemos permitirnos hacer caso omiso de las creencias filosóficas y teológicas de Dante, ni saltarnos los pasajes que más claramente las expresan; […] por otra parte, tampoco se nos exige que las compartamos[10].

Lo que decimos de Dante lo decimos de Shakespeare. Una vez aceptado que el nexo autor-obra es axiomático para un verdadero entendimiento de la literatura, queda claro que, cuanto más sepamos de Shakespeare, mejor comprenderemos su obra. Por este motivo, el debate en torno a las creencias religiosas de Shakespeare está provocando ondas expansivas por los departamentos de literatura del mundo entero. Dennis Taylor, profesor de lengua inglesa del Boston College, expone en *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England* la manera en que el trabajo de los historiadores impactó en la labor de los críticos shakesperianos:

> Hacia 1985 comenzó a cambiar el paisaje de los estudios en torno a Shakespeare y la religión. En ese año, Ernst Honigmann y Gary Taylor, representantes de la corriente dominante de investigación shakesperiana, argumentaban a favor de la influencia continuada de la educación católica de Shakespeare en sus obras. A partir de 1985, ha habido una marea de investigaciones que reconsideran la relación de Shakespeare con su contexto católico. […] Lo que hemos visto desde 1985 ha sido una aceptación generalizada de la importancia del entorno católico de Shakespeare, tanto por parte materna como paterna, hasta tal punto que en las ediciones y biografías de Shakespeare ya se citan rutinariamente la obra de Honigmann y Taylor y la de Peter

Milward, *Shakespeare's Religious Background* (1973), con distintas matizaciones.[11]

Si Shakespeare fue católico, y estuvo muy influenciado por el catolicismo de sus padres y la persecución que rodeaba la práctica del catolicismo en su tiempo, nos vemos obligados a releer sus obras bajo una luz completamente nueva[12]. Cuanta más evidencia histórica salga a la luz, menos podrán los deanes de la posmodernidad hacer con sus obras lo que les apetezca. En el pasado, la falta de datos sobre la personalidad de Shakespeare ha permitido que los críticos hicieran de él una *tabula rasa* sobre la que podían escribir sus propias ideas llenas de prejuicios. Los defensores de la «teoría *queer*» lo convierten convenientemente en homosexual; los fundamentalistas seculares, en protosecularista, adelantado a su tiempo; los agnósticos «post-cristianos», en profeta del posmodernismo. Qué fácil era moldear a Shakespeare a nuestra propia imagen cuando el Bardo era todavía un mito; ahora que emerge como hombre de carne y hueso, una persona con creencias reales, esa distorsión se hace más difícil. Para los investigadores shakesperianos posmodernos, el descubrimiento de pruebas tangibles del catolicismo de Shakespeare no es solo un desafío: es una amenaza. Si era católico, resulta ser irritantemente anti-moderno. Creería entonces que la práctica homosexual era pecado, o que el Estado secular debía someterse a la doctrina de la Iglesia, o que el conformismo religioso del pasado medieval era superior a la fragmentación post-reformista de la fe cristiana. Desde la perspectiva del modernista y del posmodernista, Shakespeare emerge como un reaccionario ignorante y recalcitrante. Desde la perspectiva de los estudiosos de corte tradicional, la evidente claridad de visión moral que siempre percibieron en las obras se torna más explicable y más claramente definida.

No es necesario estar de acuerdo ni simpatizar con el catolicismo de Shakespeare para leer objetivamente sus obras, pero sí hay que entender sus convicciones filosóficas y teológicas, y ver las obras a la luz de la profunda influencia de esas convicciones. Solo existen dos maneras de leer a Shakespeare, igual que solo existen dos maneras de leer a cualquiera. Lo podemos leer objetivamente, viendo las obras por sus ojos, es decir, por los ojos de un católico que vivió en Inglaterra en tiempos de Isabel y de Jacobo, o podemos leerlo subjetivamente, viendo las obras por la miopía de nuestro propio prejuicio. Esta obra rechaza lo fatuo de la subjetividad, y representa un esfuerzo por leer las obras objetivamente, por los ojos de Shakespeare.

[1] Son las respuestas que anotó Chesterton en su ejemplar de *Platitudes in the Making*, de Jackson, citadas en *Wisdom and Innocence: A Life of G. K. Chesterton* (San Francisco: Ignatius Press, 1996), pp. 172-73.

[2] Suponiendo, claro está, que el texto tenga mérito objetivo, y no sea un sinsentido.

[3] A algunos lectores subjetivos, es decir, relativistas, les chocará el barrido retórico de esta generalización, pero permanece el hecho de que el relativismo sitúa en el ojo del sujeto que contempla, el centro de toda autoridad capaz de juzgar el cosmos.

[4] Estrictamente hablando, solo existen dos tipos de libro, pero muchos son una combinación de los dos tipos. Los libros de historia, por ejemplo, contienen datos, supuestamente contrastados, pero también están

sujetos a las ideas metahistóricas del historiador, basadas en su idea filosófica del hombre y la sociedad. La comprensión de la historia se deriva de nuestra comprensión filosófica de la realidad, y por eso los historiadores leen el mismo conjunto de datos para llegar a conclusiones distintas en cuanto a su significado. Lo mismo ocurre con otras artes académicas, que erróneamente se consideran ciencias, como la política o la economía.

[5] Estoy al tanto del debate entre C. S. Lewis y E. M. W. Tillyard en *The Personal Heresy*, pero este no es el lugar para discutir los temas que sugiere Lewis en ese debate.

[6] Humphrey Carpenter, ed., *The Letters of J. R. R. Tolkien* (London: George Allen and Unwin, 1981), p. 288.

[7] Lo cierto es que todo significado trascendente depende de las creencias fundamentales del autor. Aunque el autor se quede asombrado ante lo que ha escrito, y sienta la fuerza mística que lo impulsa en el proceso creativo, ese asombro jamás se deberá a que su obra contradiga sus propias convicciones. Tal vez se sienta anonadado, y esperemos que abrumado, por el hecho de que su obra haya trascendido las limitaciones de su intención consciente; pero jamás se sentirá impactado por el hecho de haber escrito algo con lo que está fundamentalmente en desacuerdo. Si esa trascendencia se debe a la gracia, como creen los cristianos, esa gracia no se apodera simplemente del autor, para obrar a través de él como si fuese una *tabula rasa* sobre la que escribe la gracia. Por el contrario, la obra se entiende más bien como una *encarnación* de la relación mística entre el don (la gracia) y el que lo recibe. Para el ateo, la trascendencia no puede ser una fuerza espiritual externa, así que tiene que ser una fuerza subconsciente interna. Como tal, tanto para el cristiano como para el ateo, el producto del proceso creativo será una encarnación del autor como persona, su vástago místico o subconsciente.

[8] Carpenter, *Letters of J. R. R. Tolkien*, p. 172.

[9] Evelyn Waugh, prólogo a la segunda edición de *Brideshead Revisited,* edición Everyman's Library (New York: Alfred A. Knopf, 1993), p. 1.

[10] T. S. Eliot, *Selected Essays,* 1917–1932 (New York: Faber and Faber, 1932), p. 218.

[11] Dennis Taylor y David N. Beauregard, eds., *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England* (New York: Fordham University Press, 2003), p. 24.

[12] *Shakespeare: una investigación* (Ed. Palabra, 2008), de Joseph Pearce, presenta la enorme masa de evidencia que sugiere que Shakespeare no solo fue criado en el catolicismo, sino que fue católico toda su vida. El apéndice de la presente obra, «El escandaloso catolicismo de Shakespeare», al que volvemos a remitirnos, presenta un resumen de esta evidencia.

I. DE JUDÍOS Y JESUITAS

El mercader de Venecia se registró por primera vez el 22 de julio de 1598[1], pero es probable que su redacción y estreno daten de unos años antes, remontándose tal vez incluso a 1594 o 1595. La inspiración muy posiblemente surgiese, en parte, de las sangrientas ejecuciones de dos «traidores», ordenadas por la reina Isabel. El primer «traidor» era Rodrigo López, médico personal de la reina, que fue ahorcado, destripado y descuartizado el 7 de junio de 1594; el segundo, Robert Southwell, sacerdote jesuita y poeta, que sufrió igual ejecución el 20 de febrero de 1595. Aquel pudo haber servido para inspirar el personaje de Shylock, y este podría ser una presencia fantasmal que pasa por la obra como alusión a los significados más profundos que se deben recoger.

Rodrigo López, judío converso portugués, había sido nombrado médico personal de la reina en 1586. Dos años después, fue intérprete oficial de Antonio Pérez, pretendiente del trono de Portugal que buscó asilo en Inglaterra huyendo de las garras de su enemigo, Felipe II de España. En 1590, parece que López se involucró en una trama española para asesinar a Antonio Pérez y a la reina Isabel. A pesar de clamar su inocencia, fue declarado culpable y condenado a muerte. En su ejecución, una gran multitud aullaba pidiendo su sangre y gritaba insultos antisemitas.

Tras el juicio y la ejecución de López, la Compañía del Almirante resucitó *El judío de Malta*, de Marlowe, como respuesta corporativa a la ola de antisemitismo que barría Londres. La obra tuvo un éxito tremendo: se representó quince veces en 1594, siempre ante un aforo completo. Sería razonable pensar que Shakespeare escribió *El mercader de Venecia* con el mismo espíritu empresarial, con vistas a sacar beneficios de la marea de antisemitismo con su propia obra centrada en un judío malvado. Esa suposición se ve reforzada por el hecho de que muchos críticos han identificado la «comedia veneciana» escenificada en el teatro *The Rose* en agosto de 1595 con la pieza de Shakespeare. Desde un punto de vista puramente empresarial, parecería razonable que Shakespeare escribiese una obra para que su propia compañía, los Hombres del Chambelán, compitiesen con el éxito que tuvieron los del Almirante con la pieza de Marlowe. Incluso si la «comedia veneciana» no tiene nada que ver con la obra de Shakespeare, sino que es una comedia anónima ambientada en Venecia, parecería verosímil que *El mercader de Venecia* fuese una respuesta o reacción a la condena de López por traición. Esta opinión también se ve apoyada por una pista encastrada en el texto de la obra, que parece relacionar a López con Shylock. En el Acto IV de *El mercader de Venecia*, Gratiano describe a Shylock como «un lobo que ahorcaron por masacrar a hombres»[2], que parece un juego de

palabras con el apellido López, y el latín *lupus*. Es cierto que López fue ahorcado por tramar una matanza humana, y es difícil llegar a otra conclusión que no sea la evidente, con respecto a la relación entre el villano judío que existió realmente y el creado por Shakespeare, sobre todo si consideramos que la posible víctima se llama Antonio en ambos casos.

Habrá que hablar mucho más del supuesto antisemitismo de *El mercader de Venecia*, y volveremos sobre el tema. Pero primero, dirijamos la mirada hacia el otro personaje real que parece haber influido en la redacción de la obra.

Existen abundantes pruebas de que Shakespeare conoció al poeta jesuita Robert Southwell antes de la detención de este en 1592, y es posible que se encontrase entre la multitud que presenció la brutal ejecución de Southwell en 1595[3]. Además, Shakespeare escribiría *El mercader de Venecia* poco después de la ejecución o, si se aceptan las fechas más tempranas posibles para la redacción de la obra, durante el tiempo en que el jesuita sufría repetidas torturas a manos de Richard Topcliffe, el sádico interrogador jefe de Isabel. No debe sorprendernos ver la sombra de Southwell en la obra de Shakespeare. Donde más palpable es su presencia es en los ecos de los versos del propio Southwell, que Shakespeare conocía bien y que introduce en *El mercader de Venecia* en numerosas ocasiones[4]. Comparemos las palabras de Portia, tras el fracaso del príncipe de Aragón en la prueba de los cofres: «Así ha chamuscado la vela la polilla»[5], con estos versos del poema de Southwell *Lewd Love is Losse, El amor lascivo es pérdida*:

So long the flie doth dallie with the flame,
Untill his singed wings doe force his fall [6].

Juega la polilla con la llama hasta
que sus alas chamuscadas la hacen caer.

No solo es que la fraseología indique una deuda de Shakespeare con Southwell, sino que el propio título del poema al que pertenece la frase indica que está relacionado con el tema shakesperiano del amor lascivo como pérdida. El amor del príncipe de Aragón es lascivamente interesado, y su elección lleva a la pérdida de sus perspectivas de casarse con Portia. Parece que Shakespeare no solo toma versos prestados de Southwell, sino incluso también el tema.

En el acto final, al volver Portia y Nerissa a Belmont, ven una vela que ilumina la oscuridad. «A la luz de la luna no veíamos la vela», dice Nerissa, a lo que responde la sagaz Portia: «Así la gloria mayor eclipsa la menor»[7]. Compárese con los versos de Southwell: «seeking the sunne it is […] booteles to borrow the light of a candle», «si buscamos el sol es inútil tomar la luz de la vela».

También es intrigante el hecho de que una expresión que el *Oxford English Dictionary* atribuye a Shakespeare, en realidad fue acuñada por Southwell, a quien aquel presumiblemente se la debe. Se trata de la frase de Shylock: «a wilderness of monkeys», «todo un bosque lleno de monos», calcada de «a wilderness of tygers», de *Tito Andrónico*, que a su vez bebe de «a wilderness of serpents», de la *Epístola a su padre* de Southwell[8].

Por si lo anterior no convenciese al lector escéptico de la presencia fantasmal de Southwell, la escena crucial en que Bassanio triunfa en la sagacidad de su decisión de «arriesgar todo cuanto posee», es decir, ofrecer la vida por su amor, debería bastar para ablandar incluso el escepticismo más endurecido. El especialista shakesperiano John Klause ha señalado cómo resuena en esta escena el eco de *Las lágrimas fúnebres de María Magdalena*, de Southwell, en que la santa desea «arriesgar su vida» por el amor de su Señor. Klause muestra muchos paralelismos sugerentes entre la escena de Shakespeare y la obra de Southwell, que es anterior; pero en ningún lugar es más evidente la alusión a Southwell que en el intercambio entre Bassanio y Portia, antes de que aquel se decida:

Bassanio. Dejadme elegir,
porque estar así ya es un tormento.
Portia. ¿En el tormento, Bassanio? Confesad, pues,
qué mezcla de traición hay en vuestro amor.
Bassanio. Ninguna, a no ser la horrible traición que es la duda,
y que me hace temer la posesión de lo que amo.
Tanta amistad y vida puede haber
entre la nieve y el fuego como entre la traición y mi amor.
Portia. Sí, pero temo que habláis en el tormento,
que obliga a los hombres a confesar lo que sea.
Bassanio. Prometedme la vida, y diré la verdad.
Portia. Confesad y vivid.
Bassanio. Confiesa y ama
sería la esencia de mi confesión.
¡Oh, dulce tormento, que pone en boca del verdugo
respuestas que me salvarán!
Llevadme ante mi destino y los cofres.
Portia. ¡Adelante, pues! En uno de ellos estoy encerrada,
y si en verdad me amáis, me encontraréis. (III, II, 24-41)

Este intercambio entre el enamorado y su amada anhelada llega en medio de un despliegue de referencias al poema de Southwell, y por eso es difícil evitar la conclusión de que representa una clara alusión a la reciente experiencia de Southwell «en el tormento» a manos de un torturador, que intenta obligarle a confesar su presunta traición. Esa conclusión se ve aún más reforzada si la yuxtaponemos a las palabras del propio Southwell en su *Humilde súplica a Su Majestad*:

> Qué insufribles agonías hemos padecido en el tormento […] El que es torturado así es capaz de decir cualquier cosa con tal de abreviar la agudeza y severidad del dolor. Pero incluso un lego iletrado […] preferiría arriesgar la vida diciendo demasiado, que la conciencia no respondiendo suficiente[9].

¿Qué hace Bassanio, al debatirse entre las opciones que tiene al elegir entre los cofres, sino arriesgar su vida al elegir la muerte (plomo) por encima de las tentaciones mundanas (oro y plata)? Está dispuesto a «arriesgar todo cuanto posee», como le exige el cofre, si es la única forma de ganar su amor. Es evidente el paralelismo con la disposición de Robert Southwell a morir por su fe, arriesgando todo cuanto posee en su disposición a dar la vida por sus amigos. Y aún más, por la manera en que Shakespeare intercala hábilmente frases de otro poema más de Southwell, *El lamento de san Pedro*, entre las palabras que canta Portia mientras Bassanio se prepara para elegir[10].

Ha sido necesario comenzar nuestra exploración de *El mercader de Venecia* con los papeles que desempeñan en su inspiración el judío y el jesuita porque, como veremos, muchos de los errores cometidos en torno a la obra son el resultado de ver al judío pero no al jesuita. Gran parte de las tonterías que se han escrito sobre esta, la obra más polémica de Shakespeare, se deben a que los críticos de mentalidad mundana abren el cofre equivocado. La verdad de la pieza, y la clave para entenderla, no se encuentra en el oro rutilante de la percepción materialista de su significado, sino en la verdad emplomada del significado cristiano subyacente. Si deseamos comprender a dónde nos quiere llevar Shakespeare, tenemos que cargar con nuestra cruz y seguirle. Al hacerlo, él nos llevará a un lugar donde al arriesgar todo cuanto poseamos, encontraremos el camino de la percepción.

[1] Toda obra había de registrarse en la *Stationers' Company*, organización de impresores y editores que tenía el monopolio sobre el comercio literario en la Inglaterra de los Tudor.

[2] «a wolf […] hang'd for human slaughter» (IV, I, 134).

[3] El capítulo 9 de *Shakespeare: una investigación* presenta con todo detalle la evidencia histórica de la amistad que hubo entre Shakespeare y Robert Southwell.

[4] Estoy en deuda, en estas consideraciones en cuanto a la influencia de san Robert Southwell sobre *El mercader de Venecia*, con las diligentes investigaciones de John Klause: «Catholic and Protestant, Jesuit and Jew: Historical Religion in *The Merchant of Venice*», en *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*, ed. Dennis Taylor y David N. Beauregard (New York: Fordham University Press, 2003), pp. 180-221.

[5] «Thus hath the candle sing'd the moth» (II, ix, 79).

[6] James H. McDonald y Nancy Pollard Brown, eds., *The Poems of Robert Southwell, S. J.* (Oxford: Clarendon, 1967), citado por Taylor y Beauregard, *Shakespeare and the Culture of Christianity*, p. 187.

[7] «When the moon shone, we did not see the candle»; «So doth the greater glory dim the less» (V, i, 92–93).

[8] Southwell escribió la *Epístola a su padre* en 1588 o 1598, unos cinco años antes de que Shakespeare lo parafraseara en *Tito Andrónico*.

[9] Robert Southwell, An Humble Supplication to her Maiestie, ed. R. C. Bald (Cambridge: Cambridge University Press, 1953), pp. 34-35.

[10] Para más detalles de las similitudes entre el cantar de Portia y *El lamento de san Pedro*, ver Taylor y Beauregard, *Shakespeare and the Culture of Christianity*, p. 196.

II. LA CEGUERA VENECIANA: ERRORES CRÍTICOS Y ERRORES ESCÉNICOS

Antes de seguir a Shakespeare a donde él desea llevarnos, demos un pequeño rodeo en compañía de los críticos. Empezaremos echando un vistazo a las fuentes literarias de *El mercader de Venecia*, y luego examinaremos la manera en que se ha visto la pieza a lo largo de los cuatro siglos de su historia teatral y crítica.

El mercader de Venecia no tiene una fuente única; su argumento parece ser la fusión de tres historias distintas: la del pretendiente y el usurero, la de los cofres, y la de la libra de carne. Pero parece ser que la fuente principal de la que bebió Shakespeare fue *Il pecorone*, relato del siglo catorce, de Ser Giovanni Fiorentino. Se desarrolla en «Belmonte», y cuenta las aventuras que debe afrontar un pretendiente para conseguir la mano de su amada, mística y como de otro mundo. Al igual que en la obra de Shakespeare, el pretendiente (Gianetto) recibe dinero, en este caso de su padrino, prestado por un usurero judío. Gianetto consigue la mano de su amada gracias a la perfidia de la criada de la dama; el usurero exige el pago de la deuda, intercede un abogado, aparece la dama disfrazada, y la obra termina con el asunto del anillo. Pero lo interesante es que Shakespeare inyecta una moralidad específicamente cristiana en su versión de la historia. En *Il pecorone*, ni héroe ni heroína son especialmente píos, y deciden contravenir la moralidad cristiana fornicando alegremente antes de casarse. La castidad de Portia y la caballerosidad de Bassanio contrastan con la oblicuidad moral de sus prototipos literarios, señalando la decisión consciente de Shakespeare de «bautizar» a sus protagonistas de virtud cristiana.

En *Il pecorone* se encuentra el esqueleto de gran parte de la trama de *El mercader de Venecia*, pero no la prueba de los pretendientes por medio de los cofres. Este aspecto de la pieza podría derivarse de cualquiera de las versiones de la historia de los cofres, todas muy conocidas, como las que aparecen en la *Confessio amantis* de John Gower, el *Decamerón* de Boccacio, o el anónimo *Gesta romanorum*. En cualquier caso, como ya hemos visto, Shakespeare la narra a su manera inimitable, inyectándole un subtexto metateatral jesuítico.

También era muy conocida la historia de la libra de carne. Tal vez la leyera Shakespeare en la anónima *Ballad of the Crueltie of Geruntus*, o en el relato, recién traducido del francés, titulado *Del judío que por su deuda exigía una libra de carne del cristiano*. También se encuentra en la *Gesta romanorum*; tal vez fuese esta la fuente tanto de la historia de los cofres como la de la libra de carne. Hay una versión anterior, en la historia del cuarto maestro sabio en *Los siete maestros sabios de Roma*, dentro de

Las mil y una noches, pero esta obra no se tradujo del árabe hasta comienzos del dieciocho, así que Shakespeare no pudo conocerla.

También existe la intrigante posibilidad de que Shakespeare derivase su propia trama a partir de una pieza más antigua titulada *El judío*, descrita por el satírico inglés Stephen Gosson en 1579 como «representación de la avaricia de los que eligen lo mundano y las mentes sanguinarias de los usureros»[1]. Esta descripción indica que la pieza anterior pudo incluir tanto la historia de los cofres como la de la libra de carne, pero como la obra ya no existe, de nada sirven las especulaciones.

Por último, naturalmente, Shakespeare tuvo que conocer muy bien *El judío de Malta*, de Christopher Marlowe. Parece probable que su exitoso reestreno, tras el juicio de López, sirviese como motivación para que Shakespeare decidiese escribir su propia pieza «judía»; pero sería un error confundir las dos obras. Tienen mucho en común, pero son sus diferencias, y no sus similitudes, las que nos hacen percibir la injusticia que se le ha hecho a la pieza de Shakespeare al malinterpretarla a lo largo de los siglos.

John Klause señala «la visión moral de *El mercader de Venecia*, que en algunos aspectos es tan idealista, como cínica es la ética de la obra de Marlowe»[2]. Marlowe hace del antagonismo entre cristiano y judío el elemento central de su obra, «retratando cínicamente a cristiano, judío y turco como villanos todos»[3], mientras que el conflicto entre las dos religiones es un tema muy secundario en la de Shakespeare, subsumido entre los episodios principales de la trama, y subordinado al tema moral dominante. Veamos, por ejemplo, los tres ejes centrales de la obra: la prueba de los cofres, la prueba del juicio, y la prueba de los anillos. El conflicto entre cristiano y judío está ausente del primero y el último de estos nudos, y presente como frustración, y no como centro, de la escena del juicio.

En la escena del juicio, el enfoque moral gira en torno a las ideas de justicia y piedad, o a cuestiones concernientes a la naturaleza de la ley y de la ética, y no a las hostilidades entre judíos y gentiles. Estas hostilidades están presentes, claro; incluso son prominentes. Pero están presentes como *accidentes*, en términos filosóficos; no son *esenciales* para la fuerza moral de la trama[4]. Considerando la manera en que la expresión de estas hostilidades ha distraído a la mayoría de los críticos de la moralidad esencial de la obra, a favor de sus cualidades accidentales, podría argumentarse convincentemente que su inclusión fue, en efecto, un «accidente» en el sentido más general de la palabra, un error por parte de Shakespeare que llevó a su obra a despeñarse por el abismo del error crítico.

Si los personajes gentiles de la obra, y por extensión el propio Shakespeare, pueden ser acusados de antisemitismo o racismo (acusación sobre la que volveremos), podría argumentarse que el dramaturgo ha utilizado medios inmorales para alcanzar sus fines morales, algo impensable desde el punto de vista cristiano. Si fuese así, la pieza, como obra perteneciente a la literatura cristiana, sería un fracaso artístico. Si los críticos hubieran seguido esta línea de razonamiento, no se podría encontrar ningún defecto en su lógica ni en su perspicacia crítica. Pero su planteamiento ha seguido un curso muy diferente, perverso en última instancia. Incómodos con la invectiva dirigida contra Shylock, los críticos han saltado en su defensa, coronándolo como héroe pisoteado y

centro de la pieza. Esto es absurdo. Shylock no tiene papel alguno en dos de los tres centros de la trama, y solamente está marginal e implícitamente involucrado en el desenlace. Hacer de Shylock el héroe o el centro de la obra es no entenderla en absoluto. La pieza, no lo olvidemos, se llama *El mercader de Venecia*, siendo el mercader en cuestión Antonio, y no Shylock. No se llama *El judío de Venecia*, como eco de *El judío de Malta* de Marlowe. La obra de Marlowe se centra en el judío; la de Shakespeare, no. Si nos centramos demasiado en Shylock, perdemos la visión más amplia que necesitamos para ver la obra como un todo.

Esta herejía *shylockiana*, por darle nombre, no es más que una ceguera crítica. Como analogía, observemos a dos personajes paralelos pertenecientes a la obra de Dickens, que presentan atributos *shylockianos.* El personaje de Ebenezer Scrooge en *Cuento de Navidad* es hasta tal punto el centro de la trama, que las adaptaciones para el teatro y el cine se han titulado *Scrooge*. Se pierde un poco la integridad artística de la obra, con este uso de la licencia literaria o teatral, pero nuestras sensibilidades críticas no se sienten demasiado ofendidas con semejante imposición. Scrooge es el centro de la obra, y es bastante comprensible que se convierta en su héroe epónimo. Pero si las adaptaciones al cine de *Oliver Twist* hubieran desviado el enfoque de la narración hasta el punto de que Fagin se convirtiese en su centro, protestaríamos inmediatamente por ese acto de vandalismo literario contra el significado y la integridad de la novela de Dickens. Fagin no es el personaje principal, ni el centro, sino simplemente una parte fuerte e integral de la trama, así que estaría justificado que nos enfureciéramos ante la grotesca parodia de la obra original inherente a ese cambio de enfoque. El papel de Shylock en *El mercader de Venecia* es mucho más parecido al de Fagin en *Oliver Twist* que al de Scrooge en *Cuento de Navidad*. Por eso es un escándalo que *El mercader de Venecia* haya sufrido los efectos de la ceguera de esta herejía *shylockiana* a manos de aquellos que lo han leído y escenificado a lo largo de los siglos.

Desde la inversión crítica que hace William Hazlitt del significado profundo de la obra[5], al defender a Shylock, hasta la célebre representación de Henry Irving de un judío que es «consciente de su propia superioridad al opresor en todo menos lo circunstancial»[6], la obra ha estado condenada a la demonización de sus héroes y la heroización de su villano. Tal vez sea este el precio que tiene que pagar Shakespeare por someterse a los prejuicios antisemitas de su público tras el juicio de López. Si es así, tras doscientos años en que se ha abusado del significado sustancial mediante la elevación de lo accidental, ya es hora de insistir en que Shakespeare ha saldado su deuda. Sus palabras, convertidas en una libra de carne, deben recobrar ya el espíritu que dio vida a esa carne en primera instancia. Ya es hora de ver *El mercader de Venecia* como lo vio Shakespeare, como una obra desbordante de tintes teológicos cristianos.

[1] Stephen Gosson, *The School of Abuse* (1579), citado en Oscar James Campbell, ed., *The Reader's*

Encyclopedia of Shakespeare (New York: MJF Books, 1966), p. 522.

[2] Dennis Taylor y David N. Beauregard, eds., *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England* (New York: Fordham University Press, 2003), p. 185.

[3] *Ibídem,* p. 183

[4] Según la lógica aristotélica, el *accidente* es algo irrelevante para el principio que define una cosa.

[5] William Hazlitt (1778–1830), escritor inglés recordado por sus artículos humanísticos y como crítico literario, artístico y teatral, y como filósofo. Su *Characters of Shakespear's Plays* se publicó por primera vez en Taylor and Hessey (Londres) en 1817.

[6] De una reseña de la actuación de Irving en el papel de Shylock en el Lyceum Theatre de Londres, publicada en el *Saturday Review* del 8 de noviembre de 1879.

III. «ME CUESTA RECONOCERME»

Antonio. A fe mía, no sé por qué estoy tan triste.
Me cansa, y decís que os cansa a vosotros también;
mas cómo lo contraje, lo encontré o lo recogí,
cuál será su sustancia o de dónde nace
he de averiguarlo aún;
un necio tan grande me hace la tristeza
que me cuesta reconocerme. (I, I, 1-7)

Con estos versos melancólicos abre Shakespeare su comedia y nos presenta a su protagonista epónimo, Antonio, el mercader de Venecia. Al hacerlo así, prepara la escena para lo que sigue, dando pistas sobre la dinámica teatral que está a punto de poner en marcha. Antonio, un acaudalado mercader, parece que posee cuanto necesita y cuanto desea. Desde una perspectiva mundana, ha triunfado en la vida. Posee mucha riqueza, una vida de lujo, y cuanta seguridad financiera pueda desear. Tiene todo cuanto el mundo le puede ofrecer. Pero no está satisfecho; al contrario, le invade una tristeza que hace de él un necio. Pero sus primeras palabras no se refieren a la tristeza, sino a los motivos de su tristeza. Antonio está triste, pero no sabe por qué. Lo que le fatiga no es la tristeza, sino su causa desconocida. ¿Cómo la contrajo, la encontró, la recogió? ¿Cuál es su sustancia? ¿Es algo material, algo que pueda arreglarse con algún remedio mundano? O, ¿es espiritual, en cuyo caso el mundo no podrá remediarlo? Y, ¿cuál es su causa, de dónde nace? No lo sabe; ha de averiguarlo.

Estas son las cuestiones que preocupan a Antonio al comienzo de la obra, y son, por ende, las cuestiones que nos presenta Shakespeare desde el primer instante. ¿Acaso no es su intención que nos preocupen también a nosotros? El hecho mismo de que quede incompleto el quinto verso, *I am to learn*, «he de averiguarlo aún», acentúa la importancia de las preguntas planteadas y, sobre todo, la falta de respuestas. Las palabras sobresalen en su aislamiento métrico, chocando con el fluir de los pentámetros, necesitados de una pausa significante después de ser pronunciadas. Antonio ha de saber, y está claro que Shakespeare desea que sepamos que ha de saber. Y, ¿qué exactamente ha de saber? No es simplemente los motivos de su tristeza, ni de qué está hecha, sino los motivos por los que él existe, y de qué está hecho:

un necio tan grande me hace la tristeza
que me cuesta reconocerme.

Y así comienza la obra, con una de las preguntas más grandes que nos tenemos que plantear todos: ¿Quiénes somos? ¿De qué materia estamos hechos? Estas son las preguntas que nos descubren la superficialidad del consejo de Polonius, en *Hamlet*, de

que sobre todo hemos de ser fieles a nosotros mismos. ¿Cómo hemos de ser fieles a nosotros mismos, sin saber quiénes somos, o qué somos verdaderamente? Esta es la cuestión que atormenta a Antonio al comienzo de *El mercader de Venecia*. Le cuesta reconocerse, una labor esencial.

Al desarrollarse la escena, durante el intercambio de Antonio con Salerio y Solanio, la cuestión se debate aún más. Descubrimos que su tristeza no se debe a ninguna preocupación por sus negocios, ni a ningún revés amoroso:

Salerio. Sé que Antonio
está triste pensando en su mercadería.
Antonio. Creedme, no es así. Doy gracias a mi suerte,
pues no confié todas mis venturas a un único navío
ni a un único lugar; ni tampoco toda mi riqueza
a los peligros del presente año.
Luego no es la mercancía lo que me entristece.
Solanio. Pues entonces es que estáis enamorado.
Antonio. Calla, calla.
Solanio. ¿Tampoco estáis enamorado? (I, I, 39-47)

Se insiste de nuevo. Si la tristeza de Antonio no se debe al amor por el oro ni al amor por una mujer, ¿cuál exactamente es la causa? A Gratiano le toca ahora preguntar:

Gratiano. *Signor* Antonio, no tenéis buen aspecto,
os ocupáis del mundo demasiado;
los que se afanan por conquistarlo lo pierden.
Creedme, estáis prodigiosamente cambiado.
Antonio. Veo el mundo como lo que es, Gratiano,
Un escenario donde cada uno tiene su papel,
y el mío es triste. (I, I, 73-79)

Si la tristeza de Antonio no se debe a ninguna causa mundana, se sobrentiende que su causa u origen pertenece a otro mundo; se encuentra más allá del mundo y sus preocupaciones. Su origen es espiritual.

Como siempre, Shakespeare nos lleva más allá de la miopía del materialismo, para mostrarnos el reino espiritual donde se desarrolla la realidad. El mundo no es más que un escenario donde los hombres desempeñan los papeles que se les asignan. Cada uno tiene su papel, y cada uno puede representarlo bien o mal, y recibir cuando caiga el telón el aplauso o la condena que merezca su actuación. Estas líneas tantas veces citadas no significan, como nos harían creer algunos críticos postmodernos, que nada es real, que cada cosa y cada persona no es más que una máscara, o una serie de máscaras, que pueden cambiarse a voluntad o a capricho para convertirlas en otra cosa, otra persona. Muy al contrario, el mundo es un escenario porque ha sido construido para servir de escenario para representar la obra, y la obra necesita de un Dramaturgo. El mundo es un escenario porque la Deidad es un Dramaturgo. La profunda estética y filosofía cristiana de la creatividad, arraigada en esta metáfora de Antonio, servirá implícitamente para que Shakespeare siga dándole vueltas en su última obra, *La tempestad* [1].

Una vez que nos ha presentado al mercader de Venecia, Antonio, como aquel que se siente dominado por una tristeza insondable, y una vez que nos ha dicho que el mundo, o la vida, no es más que un escenario sobre el que hemos de representar el papel que nos

toca hasta que cae el telón de la muerte, Shakespeare nos presenta ya a Bassanio, el noble primo de Antonio. Nos lo presenta como una suerte de hijo pródigo que confiesa sus pecados a Antonio, que emerge así como figura paterna[2]. Como su arquetipo bíblico, Bassanio lamenta el derroche que ha sido su vida hasta ahora:

No se os oculta, Antonio,
cómo he dilapidado mi fortuna
por llevar una vida de más fasto
de lo que mis escasos medios permitían.
No voy a lamentarme por renunciar ahora
a un estilo tan noble; lo que me preocupa, de verdad,
es liberarme dignamente de las enormes deudas
en que me ha dejado amordazado mi juventud
algo pródiga. A ti, Antonio,
es a quien más debo en dinero y en amor,
y con la garantía de tu amor
en ti descargo mis planes y proyectos
para librarme así de cuanto adeudo. (I, I, 122-34)

Ya conocemos al padre benévolo y al hijo pródigo; estamos preparados para la llegada de la virgen de la obra. Es Portia, la dama de Belmont, «más hermosa que la palabra misma, de virtudes más portentosas aún» (I, I, 162). Esta presentación en términos tan grandilocuentes sirve para establecer sus méritos, objetivo que se consigue a pesar de que las palabras son pronunciadas por el enamoradísimo Bassanio, que la ve por los ojos de un amor que no es ciego, sino que ve fielmente, como luego se confirmará cuando elija el cofre «verdadero».

Bassanio necesita dinero si quiere triunfar en su cortejo de la dama de Belmont, y Antonio, generoso como siempre y convencido por Bassanio de que la dama lo merece, accede a prestárselo:

Sabes que toda mi fortuna está en el mar
y que no tengo ni dinero ni mercancía alguna
con la que disponer de una suma inmediata. Así, pues, adelante,
prueba qué poder tiene mi crédito en Venecia.
Lo estiraremos hasta donde alcance
para que te presentes en Belmont, con lo necesario,
ante la bella Portia. Ve a preguntar ya, que yo haré lo mismo,
donde hay dinero; sin duda lo obtendré
por mi crédito o por mi fama. (I, I, 177-85)

La disposición de Antonio a estirarse hasta donde alcance, a ser torturado, «be rack'd, even to the uttermost» con tal de proporcionarle a Bassanio los medios que necesita para ganar a su dulce Portia, está destinada a probarse hasta el límite en el desarrollo de la trama. El término «rack'd», «racked», es un portentoso juego de palabras con «recked», hacer cuentas, pagar una deuda: la palabra se relaciona así con el Yom Kippur, la Fiesta de la Expiación, la más solemne del calendario judío; y por extensión, con la fiesta de la expiación cristiana, el Viernes Santo, en que la Crucifixión reconcilia a Dios con el hombre. Es un brillante juego de palabras, ciertamente, pero no debe distraernos del significado literal de «racked», torturado en el potro, que relaciona el texto con el destino del subtextualmente omnipresente Robert Southwell. Así, «racked» y «recked» resultan intercambiables. El mercader y el jesuita en el tormento se unen místicamente con Cristo

Crucificado[3]. La tortura es la expiación del pecado. Para Antonio, no es su riqueza, ni el dinero que debe, lo que se calculará y estirará. Será su amor por Bassanio, simbolizado por la libra de carne más próxima a su corazón.

[1] En su obra teatral *Magia*, G. K. Chesterton explora más explícitamente la misma metáfora, en términos de sus ramificaciones filosóficas y artísticas.

[2] Una de las muchas injusticias que cometen los críticos contra Antonio y Bassanio es la insinuación de que su relación es de alguna manera homosexual. Esta lectura de su relación está completamente infundada desde cualquier lectura objetiva del texto, y puede desecharse como producto de las interpretaciones narcisistas y subjetivas de la obra y su significado moral. Para más detalles, véase el capítulo 11 de *Shakespeare: una investigación*.

[3] Y lo mismo es cierto del uso que hace Shakespeare de la imagen del tormento cuando Bassanio se prepara para la prueba de los cofres. En este caso, Bassanio y Southwell se unen místicamente con Cristo crucificado, al elegir «arriesgar todo cuanto poseen» por amor.

IV. PORTIA: PUERTA DE LA VIRTUD

Hay en Belmont una rica heredera,
y es hermosa, y más hermosa que la palabra misma,
de virtudes más portentosas aún. A veces, de sus ojos
he recibido hermosos mensajes en silencio.
Se llama Portia […] (I, I, 161-65)

Si Antonio es el héroe epónimo de *El mercader de Venecia*, la opinión generalizada está de acuerdo en que domina la obra Portia, la heroína más hermosa que la palabra misma.

Entre los numerosos admiradores de Portia se encuentra Fanny Kemble[1], celebrada actriz del teatro shakesperiano y a veces crítica, que tendía hacia el lirismo al hablar de las maravillosas virtudes de Portia, haciendo de ella un verdadero icono de la feminidad idealizada:

> Elegí a Portia como mi ideal de mujer perfecta […] la mujer prudente e ingeniosa, que ama con toda el alma, que se somete de corazón a un hombre que es indigno según cualquiera menos ella (que es quien mejor puede juzgarlo); risueña, alegre, profunda y de corazón fiel, agudamente perspicaz, activamente eficiente, de una sagacidad que va de la mano del amor, tiernamente desprendida, generosamente magnánima; noble, sencilla, humilde, pura; fiel, obediente, religiosa y divertida; deliciosa más que nadie, mujer de mujeres[2].

William Hazlitt, por el contrario, fiel a su inversión perversa del significado de la obra, malinterpreta a Portia igual que malinterpreta a Shylock:

> Portia no es una gran favorita nuestra; tampoco nos seduce su criada Nerissa. Portia adolece de cierta afectación, cierta pedantería, poco frecuente en los personajes femeninos de Shakespeare […] El monólogo de la misericordia no está mal, pero Shakespeare tiene incontables que son mejores. No admiramos la escena de los cofres; y no nos place en absoluto el Príncipe Negro[3].

La mejor respuesta a la manera en que Hazlitt asesina al personaje de Portia es presentando las pruebas en contra de su opinión.

Portia demuestra su virtud en sus propias acciones, y estas las estudiaremos más extensamente, pero su virtud también se ve confirmada por el juicio de los demás. Ya hemos visto con qué efusividad la representa Bassanio ante Antonio, y ante nosotros; en el Acto II, dirigiéndose a Gratiano, reitera su respeto por su rectitud moral. Gratiano insiste en que Bassanio le permita acompañarlo a Belmont (el hogar de Portia), y Bassanio le avisa de que en presencia de Portia su comportamiento tiene que ser impecable:

[…] mas, Gratiano, escúchame,
eres demasiado impetuoso y brusco, y hablas muy fuerte,
cualidades que te sientan bastante bien,
y que no parecen defectos a ojos como los nuestros,

pero allí donde no te conocen, pues tal vez resulten
algo alegres. Te lo ruego, esfuérzate
en poner algunas gotas de fría moderación
en tu espíritu danzarín, no sea que tu comportamiento alocado
haga que me juzguen mal en la casa que voy a visitar,
y pierda mis esperanzas. (II, II, 166-75)

Es cierto que Bassanio tiene otro motivo para desear que su amigo se comporte con discreción en presencia de Portia, pero esto no detrae de la obligatoriedad de esa discreción. Belmont no es Venecia, y el decoro dicta un grado de modestia y templanza en el primero, que falta en la segunda.

Aparte de sus propias acciones, la mejor testigo de la virtud de Portia es Jessica. Cuando Lorenzo le pide su opinión, su respuesta eleva hasta los cielos las maravillosas virtudes de la dama de Belmont:

Lorenzo. Y ahora, dulce Jessica, dime tu opinión.
¿Qué te parece la esposa de mi señor Bassanio?
Jessica. No hay palabras para expresarlo. Muy recta
tendrá que ser la vida de lord Bassanio,
pues la bendición que tiene con su esposa
supone alcanzar la gloria aquí en la tierra,
y si en la tierra no llega a merecerla,
¡en justicia no debería llegar al cielo!
Si entre dos dioses hubiera contienda celestial,
y en litigio estuvieran dos mujeres terrenas,
y Portia una de ellas, a la otra habría que
sumarle algo más, pues este pobre mundo
no tiene otra igual. (III, v, 71-83)

Aunque Bassanio no esté presente para oír la alabanza de Jessica, vemos en estas palabras un eco del consejo que el propio Bassanio le daba a Gratiano. Bassanio, al igual que su amigo, tiene que comportarse impecablemente en presencia de Portia. Pero existe una diferencia crucial: Bassanio ha conseguido la mano de la dama, así que ¡tendrá que portarse bien lo que le queda de vida!

Las palabras de Jessica están inundadas también de significado tipológico cristiano. Al describir a Portia como la más bendita de todas las mujeres de la tierra, y su virtud como algo sin igual en este pobre mundo, Shakespeare le otorga a Portia el papel de figura mariana. Esta lectura tipológica de su personaje se ve reforzada por su nombre, que deriva de *porta*, alusión a una de las invocaciones de la Virgen Santísima en la Letanía de Loreto, que la describe como «puerta del cielo»[4]; y aún más por el nombre del hogar de Portia[5]. El ambiente de Belmont es tan distinto de la escoria mundana que ocupa a los residentes de Venecia, que parece singularmente apropiado el significado literal del nombre. La perspectiva de la vida que se contempla desde las hermosas alturas de Belmont, en compañía de la «celestial» Portia, es muy distinta de la venalidad y las vendettas de Venecia. Venecia chapotea en las cloacas de la vida; Belmont señala hacia las estrellas, y al Cielo que hay más allá, y en última instancia, según el especialista shakesperiano Fernando de Mello Moser, al Amor que mueve los cielos y las estrellas:

Sin duda es significativo el hecho de que Shakespeare conservase el nombre de Bel-mont, que contiene la belleza y las alturas. Poética y simbólicamente, Belmont representa el estado de Gozo inmenso, un gozo que crece con el Amor y por el Amor, y —como ocurre en otras obras de Shakespeare— se revela y se comunica

primordialmente a través de la heroína. Porque Shakespeare, tan diferente de Dante en tantos aspectos, se parece al gran florentino en varios puntos esenciales e interrelacionados: los dos parecen haber experimentado eso que puede describirse como *la visión beatrícica*, […] y Shakespeare, una y otra vez, escribió sobre el Amor en términos que sugieren algo más que el simple amor humano, algo más allá, parecido a *l'amor che move il sole e l'altre stelle*.[6]

Fernando de Mello Moser describe la dimensión moral de la obra de una manera tan fresca y refrescante, como única e inusual. El problema que aflige a gran parte de la crítica shakesperiana, de la que es típica la de William Hazlitt, es que la era supuestamente post-cristiana ha perdido la capacidad de ver como ve Shakespeare, desde las hermosas atalayas de Belmont. Sin perspectiva, a esos críticos no les queda más que la perplejidad que lleva a la apoplejía. No ven Venecia desde las alturas de Belmont, como la ve Portia; solo ven Belmont desde las cloacas de Venecia. Y desde las cloacas de Venecia, en realidad no se ve Belmont. Para conseguir lo que a Hazlitt le falta, la perspectiva de Portia, y la verdadera perspectiva de su carácter, es necesario subir hasta las alturas. La *bella vista* solo se ve desde la cima, y a la cima solo se llega por la comprensión del cristianismo, y la apreciación y captación de la imaginación cristiana que Shakespeare compartía con su público.

Se vienen a la mente en este punto dos perspicaces observaciones de Oscar Wilde. La primera, en boca de lord Darlington, en el Acto III de *El abanico de lady Windermere*:

Todos estamos en el arroyo, pero algunos miramos las estrellas.

Y la otra, sacada del prólogo que escribió Wilde para *El retrato de Dorian Gray*:

Los que encuentran significados feos en las cosas hermosas son corruptos sin encanto. Es un defecto.
Los que encuentran significados hermosos en las cosas hermosas son los cultos. Para estos hay esperanza.

Si estamos en el arroyo y no vemos otra cosa que el arroyo, nos hemos cegado. Si somos materialistas o cínicos y creemos que no hay nada que ver sino el arroyo, nos habrá cegado nuestra propia filosofía. No es que tengamos que ser cristianos para ver el arte cristiano como es debido, sino que tenemos que ver lo que ven los cristianos como ellos lo ven. La empatía es necesaria incluso si la comprensión es imposible. Ver solo con ojos venecianos es sufrir la ceguera veneciana; ver solo con los ojos de Shylock, como Hazlitt, es sufrir la ceguera de Shylock; pero ver con los ojos de Portia es ganar la claridad de visión necesaria para leer *El mercader de Venecia* como es debido. Siendo así, conozcamos mejor a Portia, para poder ver como ella ve.

Las primeras palabras de Portia hacen eco de las primeras de Antonio, relacionando las primeras líneas de la segunda escena con las primeras líneas de la primera escena. «A fe mía, Nerissa, mi cuerpo tan pequeño está cansado de este mundo tan grande» (I, II, 1-2). Eso dice Portia. «A fe mía, no sé por qué estoy tan triste. Me cansa, y decís que os cansa a vosotros también» (I, I, 1-2). Eso dice Antonio. Shakespeare, con su habitual maestría para la simetría escénica, relaciona en nuestras mentes al héroe con la heroína; lo que tienen en común, lo que los relaciona, es que están cansados del mundo y de lo que el mundo ofrece. Pertenecen a otro mundo. Desean esas cosas que el mundo no puede darles. Buscan más allá del mundo y sus limitaciones el cumplimiento de sus deseos. Pero fijémonos: no hay indicación alguna de que Portia no conozca la razón de

su fatiga. No necesita hacerse las preguntas fundamentales, en cuanto al significado de la vida y el significado de uno mismo, que preocupan a Antonio. A fe suya que ya ve con más claridad que él. Su dama de compañía, Nerissa, también ve con más claridad que Salerio y Solanio, los amigos de Antonio. Estos le sugieren que su cansancio de la vida tiene causas mundanas; Nerissa entiende perfectamente que ese cansancio no tiene nada que ver con consideraciones mundanas:

> Por lo que veo, tanto enferman los que se sacian con exceso, como los que mueren de hambre. No es poca la felicidad que en lo humilde se asienta; el exceso muy pronto encanece, pero la moderación vive largos años. (I, II, 5-9)

Nerissa entiende que la felicidad verdadera no depende de las riquezas mundanas y que, por el contrario, demasiada riqueza puede acarrear sus propios problemas y preocupaciones. «Buenos consejos, y bien expresados», responde Portia, de acuerdo con la sagacidad de su dama de compañía. Es evidente que los habitantes de Belmont no ven de la manera que ve el mundo. Implícita en las palabras de Nerissa está la enseñanza de Cristo de que «allá donde esté tu tesoro, allí estará también tu corazón»[7]. Portia no tiene el corazón donde está su tesoro mundano (aunque es muy rica), y Antonio tampoco. Portia tiene el corazón en las hermosas alturas que se divisan desde Belmont, esfera del espíritu, mejor que desde Venecia, esfera del mundo. El corazón de Antonio también anhela las hermosas alturas de esta esfera espiritual, pero no ve como ven los habitantes de Belmont, y aún no sabe qué es lo que desea su corazón. Está a oscuras, pero anhela la luz. Está en el arroyo, pero anhela las estrellas que aún no ve.

Comparemos la ceguera veneciana de Antonio con la perspicacia belmontina de Portia y Nerissa:

> *Portia*. Si hacer fuera tan fácil como saber cómo hacer el bien, las capillas serían templos, y palacios de príncipe las cabañas del pobre. Buen predicador es el que sigue sus propios preceptos; más fácil enseñar a veinte lo que hay que hacer, que seguir, una entre veinte, mis propias enseñanzas. El cerebro podrá inventar leyes contra la sangre, pero un carácter ardiente pasa por encima de una ley fría, pues la juventud es como liebre que salta la trampa que la tullida prudencia le tiende. Pero tanto razonar no ha de ayudarme a elegir marido. ¡Ay de mí, qué palabra, elegir! No puedo elegir a quien quisiera, ni rechazar al que no me guste; así es como se doblega la voluntad de una hija que vive a la del padre muerto. Nerissa, ¿no es cruel que no pueda elegir a uno, ni rechazar a ninguno?
> *Nerissa*. Vuestro padre fue siempre virtuoso, y los hombres devotos tienen nobles inspiraciones al morir. Así, pues, el juego que ha inventado con los cofres de oro, plata y plomo —en el que quien elija en su intención, a un tiempo a vos elige— nunca lo ganará sino quien merezca vuestro amor. (I, II, 12–30)

Portia entiende el valor y la necesidad de la prudencia y la templanza, y los peligros de no actuar acorde con estos preceptos virtuosos. También sabe que es más fácil reconocer la virtud que vivir acorde con ella. Si la prudencia se predica pero no se practica, o si no se suaviza el «carácter ardiente» mediante la templanza, la juventud alocada seguirá su camino, haciendo caso omiso del buen consejo de la prudencia en su persecución de la pasión egoísta. Y, sin embargo, lamenta el hecho de que «tanto razonar no ha de ayudarme a elegir marido». Parece que Portia no es libre de ejercer la prudencia y la templanza para elegir marido, porque su padre recientemente difunto le ha negado el derecho a elegir. «¿No es cruel que no pueda elegir a uno, ni rechazar a ninguno?»

Estamos tentados de simpatizar con la situación de Portia, pero está claro que el autor

quiere que nos resistamos a esa tentación. Shakespeare no es un romántico, impulsado por la emoción, sino un sobrio realista cristiano, y toda esa simpatía por Portia se ve cuestionada por la respuesta de Nerissa: «Vuestro padre fue siempre virtuoso, y los hombres devotos tienen nobles inspiraciones al morir». El padre de Portia no es un maniático del control, empeñado en arruinar la felicidad de su hija; es un hombre santo, «siempre virtuoso», que ideó la prueba de los cofres como «noble inspiración» a su muerte. La prueba está sancionada por la santidad y la sabiduría del padre, y diseñada de manera que el cofre correcto «nunca lo ganará sino quien merezca vuestro amor». En otras palabras, el que supere la prueba eligiendo rectamente se habrá probado en prudencia y virtud, hasta un grado tan sublime que Portia elegirá rectamente al aceptar su mano en matrimonio.

Y esto nos lleva a toda la cuestión de la elección. Según este diálogo entre Portia y Nerissa, parece que Portia solo tiene dos opciones. Puede elegir bien o puede elegir mal. Puede elegir basándose en lo que sabe que es recto, o puede elegir basándose en la pasión. Puede elegir *objetivamente,* sometiendo sus pasiones a la virtud, o puede elegir *subjetivamente,* permitiendo que sus pasiones venzan su conocimiento objetivo del bien. Y este, naturalmente, es exactamente el argumento de Portia, al contrastar el poder racional del cerebro con el «carácter ardiente» de la sangre, o al contrastar el buen consejo con la locura de la juventud. Y uno infiere que Portia está simplemente expresando con palabras los pensamientos de su padre «siempre virtuoso» al ponderar las opciones de su hija tras su muerte. Él sabía que Portia distinguía el bien del mal, pero también sabía, como sabe Portia, que es más fácil enseñar a los demás a hacer el bien, que hacer el bien uno mismo. Predicar es más fácil que practicar lo que se predica. Portia es joven; es apasionada. Existe el peligro de que su conocimiento de la virtud sea vencido por su locura juvenil. Conociendo ese peligro, el padre de Portia, tan santo, tuvo la «noble inspiración» de idear un plan por el que su hija estaría protegida de la consecuencia de una mala elección: el pretendiente, al elegir bien, ¡se convierte en la elección correcta!

Desde el punto de vista mundano, y sobre todo desde un punto de vista (pos)moderno, todo el asunto de los cofres es nada menos que la negación de la libertad de Portia para elegir. Y desde el punto de vista feminista, es una negación patriarcal de la libertad de elección de la mujer. Pero Portia no lo ve así. En un acto de escandalosa incorrección política, *elige libremente* respetar la voluntad paterna: «Moriré tan casta como Diana, si no soy conquistada como indica la voluntad de mi padre» (I, II, 106-8). Al elegir libremente la limitación de su libertad, Portia no sucumbe ante una imposición patriarcal, sino que conforma su voluntad con la recta razón. Portia sabe que elegir el mal no solo está mal, sino que es irracional. Y ser irracional es ser esclavo de la «locura» de las propias pasiones. Libertad y libertino están enemistados. Es una de las ironías y paradojas que hay en el centro de la obra, y es el tema del discurso de Portia sobre la importancia de la prudencia y la templanza ante la pasión incontrolada. Vemos pues que Portia es fiel a su nombre: es puerta de la virtud. Y si la puerta es estrecha para el gusto del mundo, es porque el mundo no la conoce, ni desea elegir el cofre de virtud que ella le

ofrece. El mundo elige como siempre ha elegido, siguiendo sus pasiones incontroladas y atándose con cadenas de oro y plata. Esclavo de su egoísmo, carece del gozo que no ha elegido.

[1] Frances Anne Kemble (1809-1893), actriz británica, de familia de actores, y además conocida y popular escritora de teatro, poesía, memorias, viajes y obras sobre el teatro, entre ellas *Notas sobre algunas obras de Shakespeare* (1882).

[2] *Atlantic Monthly*, junio de 1876.

[3] William Hazlitt, *Characters of Shakespear's Plays* (London: George Bell and Sons, 1881), pp. 189-195.

[4] Se invoca a la Virgen como *janua caeli,* que es lo mismo que *porta caeli.*

[5] «Belmonte» es el marco de *Il pecorone*, pero es significativo que Shakespeare opte por conservar el nombre, de manera que quede patente su deseo de que las alusiones alegóricas que contiene vean la luz en su propia obra. Para aquellos que busquen relaciones biográficas con el catolicismo de Shakespeare, resulta que Belmont también se llamaba la casa de Thomas Pounde (1539-1615), primo del conde de Southampton, benefactor de Shakespeare, que fue actor de joven pero luego, apresado por su catolicismo activo, se hizo hermano lego jesuita. Estuvo preso durante el tiempo en que Shakespeare escribía *El mercader de Venecia*, y es verosímil que este fuese otro motivo para conservar el nombre de Belmont para el hogar de su heroína.

[6] Fernando de Mello Moser, *Dilecta Britannia: Estudos de cultura inglesa* (Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), p. 294. «L'amor che move il sole e l'altre stele» (El amor que mueve el sol y las demás estrellas) es el último verso de la Divina comedia de Dante.

[7] *Mateo* 6, 21.

V. SHYLOCK EL USURERO

A Portia la malinterpretan los críticos mundanos, que no saben percibir la unidad de virtud y prudencia que hay en el corazón de su personaje; a Shylock lo malinterpretan igualmente los mismos críticos, que no saben percibir la perversión y la maldad de su corazón endurecido de orgullo. Para entender bien la obra, tan necesario es comprender correctamente a Shylock como conocer verdaderamente a Portia.

Uno de los primeros críticos shakesperianos, Nicholas Rowe[1], mantiene que Shylock debe verse como una figura verdaderamente trágica que trasciende los aspectos meramente cómicos de su personaje. Tras comparar a Shylock con algunos personajes cómicos como Malvolio, de *Noche de Reyes*, y Petruchio, de *La fierecilla domada*, Rowe insiste en que *El mercader de Venecia* «es obra diseñada trágicamente por el autor»:

> En esta obra aparece tan letal espíritu de venganza, tan violenta fiereza y agresividad, y tan sangrienta designación de crueldad y daño, que no concuerda ni con el estilo ni con los personajes de la comedia.

Hay que señalar que todos los aspectos de la obra que, según Rowe, la convierten en tragedia, son defectos de un solo personaje. Es Shylock el que lleva dentro ese «tan letal espíritu de venganza»; es Shylock aquel cuyas acciones, todas, responden a «tan violenta fiereza y agresividad»; es Shylock quien otorga a la obra su «sangrienta designación de crueldad y daño». ¿Acaso ha de extrañarnos que el mismísimo nombre de Shylock derive, según la creencia generalizada, de la palabra hebrea *shalach*, cormorán, criatura que es sinónima de glotonería? ¿Ha de extrañarnos que a Shylock se le compare muchas veces con Satanás? Veamos, por ejemplo, las palabras de Solanio al principio del Acto III:

> Diré «amén» bien deprisa antes que el demonio se cruce en mi oración, pues ahí llega en forma de judío. (III, I, 19-21)

Un poco más adelante, tras declarar Shylock que su hija está «condenada» por haber huido con Lorenzo, Solanio responde que su condena es segura, «si la juzga el demonio» (III, I, 32-3). Esta respuesta da en el clavo. No es pecado ser condenado por el Diablo.

Es posible simpatizar con Shylock, en el sentido de que podemos sentir verdadera lástima por una persona que es presa de su propio orgullo autodestructivo, pero está mal simpatizar con él en el sentido de justificar su orgullo y su ira culpando a los demás. La primera actitud representa un auténtico discernimiento crítico, y la segunda, una distorsión retorcida del significado integral de la obra. La primera muestra simpatía por el

pecador; la segunda, simpatía por el Diablo.

Al presentarnos a Shylock, Shakespeare no nos deja lugar a dudas en cuanto a su villanía y su odio al cristianismo. Cuando Bassanio lo invita a comer con Antonio, Shylock responde con venenosa invectiva:

> Sí, y oler carne de cerdo, y comer del animal que acogió al diablo que expulsó vuestro profeta el Nazareno. Puedo comprar con vos, vender con vos, conversar con vos, pasear con vos, etcétera; pero no comeré ni beberé ni rezaré con vos. (I, III, 33-38)

La invectiva continúa en el aparte que Shylock murmura para sí, cuando ve por primera vez a Antonio:

> ¡Qué pinta de publicano adulador!
> Lo odio por ser cristiano,
> pero más porque de forma humilde y simple
> presta dinero gratis, y hace bajar
> el índice de usura aquí en Venecia.
> Si alguna vez consigo tenerlo a mi merced,
> saciaré mi antiguo rencor contra él.
> Odia nuestra santa nación, y a mí me injuria
> —allá donde más se reúnen los mercaderes—
> y mis negocios, y mis ahorros bien ganados,
> que él llama intereses. ¡Maldita sea mi raza
> si lo perdono! (I, III, 41-52)

Después del desenfreno antisemita (y anti-cristiano) del Tercer Reich, es difícil escuchar estas palabras sin revolvernos incómodos en el asiento. Pero Shakespeare no sabía nada del Tercer Reich ni del odio patológico de Hitler, y es incorrecto ver estos versos fuera de su auténtico contexto isabelino. Es imposible que la imaginación cristiana de Shakespeare pudiera concebir el odio post- y anti-cristiano de los nazis, y por eso no está bien acusarlo de tener opiniones que no pudo ni imaginar ni comprender. Pero es cierto que Shakespeare pinta una gran enemistad, un «antiguo rencor», entre cristiano y judío, un antagonismo que necesitaremos entender si hemos de comprender este aspecto en particular de la obra, sin olvidar nunca, como ya hemos señalado, que representa un aspecto relativamente menor, en comparación con la dinámica moral inherente a la diferencia entre Belmont y Venecia.

Entiéndase desde el comienzo que la enemistad entre cristiano y judío no está arraigada en el racismo, sino en la teología. Esto está claro porque un judío puede hacerse cristiano, pero no es posible que un judío de la Alemania nazi se convierta en ario, ni que un negro se haga del Ku Klux Klan. Shakespeare, como cristiano, creía que Cristo era el Camino, la Verdad y la Vida, y que nadie puede llegar al Padre sino por el Hijo. Era, pues, bueno para judíos, musulmanes y paganos convertirse al cristianismo; así se salvaban sus almas inmortales. Esto le puede resultar incómodo al lector moderno. Vivimos en una era de pluralismo y ecumenismo, en que las diferencias religiosas no son tema de conversación en sociedad, pero la época de Shakespeare no era así. Entonces, la gente creía que Cristo era el único camino a la salvación. No tenemos que estar de acuerdo con Shakespeare, ni con su época, pero sí que tenemos que comprender esta realidad desnuda; y tenemos que entender que es radicalmente distinta de la enfermedad del racismo, puramente moderna. Jessica, la hija de Shylock, es aceptada de corazón por

todos los personajes cristianos desde el momento en que expresa el deseo de convertirse al cristianismo. Su igualdad con ellos no se cuestiona; no la ven como racialmente inferior, sino como teológicamente imperfecta. En cuanto comprende el error de sus creencias, y cambia de mentalidad y de corazón, queda unida a sus hermanos cristianos. Donde mejor se ve esto es en la respuesta de Salerio ante la insistencia de Shylock de que Jessica es «su carne y su sangre»:

> Más diferencia hay entre tu carne y la suya, que entre el azabache y el marfil; más entre tu sangre y la suya, que entre el vino tinto y el del Rin. (III, I, 39-42)

No cabe duda de que Shakespeare percibía la diferencia entre cristiano y judío como algo que no tiene nada que ver con la raza o «sangre», sino que está arraigado en temas teológicos.

Despachada la inane comparación del «antiguo rencor» entre cristiano y judío con la enfermedad moderna del racismo, ¿qué pasa con el aparente odio entre Shylock y sus enemigos? El odio es, desde luego, pecado, aunque no sea odio racial, y es necesario decirlo a las claras. Entonces, miremos más de cerca la enemistad entre Shylock y Antonio.

Shylock odia a Antonio porque «es cristiano», pero esto lo dice casi de pasada. Justo a continuación nos da la auténtica razón, extendiéndose bastante. Lo odia porque Antonio presta dinero gratis, práctica que hace bajar los intereses de la usura, y aunque ataca a Antonio porque «desprecia nuestra santa nación», de nuevo es el tema de la usura la auténtica causa inmediata de su enemistad:

> […] a mí me injuria
> —allá donde más se reúnen los mercaderes—
> y mis negocios, y mis ahorros bien ganados,
> que él llama intereses.

Así que está claro que la auténtica enemistad entre Antonio y Shylock está arraigada en sus prácticas comerciales. Shylock presta dinero cobrando intereses, mientras que Antonio, que cree que esa práctica es inmoral, lo presta sin intereses y le reprocha a Shylock en público su usura. El hecho de que la usura sea la principal causa de división está enfatizado a lo largo de lo que resta de la escena, en que es dominante el tema de la usura. Así pues, Shylock se nos presenta sobre todo como usurero. Es la característica que lo define.

En la discusión de la moralidad o inmoralidad de prestar dinero con intereses, Shylock cita el libro del *Génesis* para justificar sus acciones, arraigando así todo el tema en el ámbito de la teología. Antonio, que no se deja impresionar por el argumento escritural de Shylock, responde de una manera que parece un ataque implícito contra la nueva teología protestante de *sola scriptura*[2]:

> Nunca olvides, Bassanio,
> que el diablo para sus fines cita las Sagradas Escrituras.
> Un alma malvada que aduce santos testimonios
> es como un villano de cara sonriente,
> una apetecible manzana podrida por dentro.
> ¡Qué apetecible es la falsedad por fuera! (I, III, 97-102)

Esta aparente alusión a las divisiones teológicas contemporáneas entre católicos y protestantes ha llevado a varios estudiosos, entre ellos Clare Asquith, John Klause, Peter Milward y Velma Richmond, a sugerir una dimensión alegórica metateatral por la que Shylock es la personificación levemente velada de un puritano, y Antonio, la personificación también levemente velada de un jesuita[3]. Esta lectura alegórica se basa en el carácter ahorrativo de los puritanos, a los que les decían «judíos cristianos» por su ética laboral, su negativa a asociarse con otros (como Shylock se niega a asociarse con cristianos), y su práctica de la usura, desafiando la convención cristiana. Por extensión, Antonio, como víctima de la persecución «puritana», aparece como sufriente jesuita que ofrece la vida por sus amigos. Dice Peter Milward al respecto:

> Es un judío de Venecia, pero… igual podría ser, como sin duda era en la mente del dramaturgo, uno de los mercaderes puritanos de Londres. De hecho, cada una de las características [de Shylock] es adscrita a los puritanos por célebres autores anglicanos de la época: por John Whitgift, que luego sería arzobispo de Canterbury, cuando escribía en contra del dirigente puritano Thomas Cartwright; por Richard Bancroft, que luego sería obispo de Londres y también arzobispo de Canterbury, contra los autores anónimos puritanos de los tratados de Marprelate; y por Matthew Sutcliffe, deán de Exeter, cuando volvió al ataque contra Cartwright, acusándolo abiertamente de la detestada usura. Además, esta superposición por parte de Shakespeare de un personaje puritano sobre un villano judío (tan paradójica para los estudiosos shakesperianos de corte tradicional) es más comprensible si pensamos lo poco que tendría que ver Shakespeare con judíos en su profesión teatral, y lo mucho que tendría que ver con puritanos.[4]

Esta especulación aparte, no cabe duda de que la división entre los dos protagonistas es de naturaleza teológica, aunque podemos conjeturar si es puramente a nivel literal entre cristiano y judío, o a nivel alegórico entre católico y protestante.

En cualquier caso, la raíz teológica de la discrepancia entre Antonio y Shylock es evidente, incluso en aquellas intervenciones de Shylock en que normalmente pasa inadvertida. Por ejemplo, veamos la queja de Shylock de que Antonio le ha escupido en público, acto que se suele tomar como señal de puro racismo por parte de Antonio:

> *Signor* Antonio, muchas veces, muchísimas,
> en el Rialto me habéis recriminado
> por mis dineros y mis usuras.
> Y yo lo he soportado encogiendo los hombros con paciencia,
> pues la resignación es el distintivo de toda mi raza.
> Me llamasteis hereje, perro asesino,
> y escupisteis en mi levita hebrea,
> y todo porque disfruto de lo que es mío. (I, III, 106-113)

No es sorprendente que la imagen visual gráfica de Antonio escupiéndole a Shylock oculte o eclipse el significado auténtico de las palabras de Shylock, pero esas palabras indican que la falta de respeto de Antonio nada tiene que ver con Shylock como judío, y todo que ver con Shylock como usurero. Aparte de que Antonio le llame «hereje», es decir, no cristiano, el resto de la queja de Shylock deja muy claro que Antonio lo ataca por sus prácticas comerciales inmorales, y no por ser judío. Se le reprochan sus dineros y sus usuras, y se le llama perro asesino, presumiblemente por su falta de ética al hacer negocios con los demás. Y, ¿por qué, exactamente, se le escupe? Según Shylock, por disfrutar de lo que es suyo. En otras palabras, Antonio ataca a Shylock, no porque sea judío, sino porque le enfada su usura.

¿Qué pasa con la usura? ¿Por qué es tan importante? ¿Por qué causa semejante división entre Shylock y Antonio? ¿Es, como han creído por lo visto muchos estudiosos, mucho ruido y pocas nueces? ¿O es que Shakespeare y sus coetáneos opinaban de la usura lo mismo que Antonio? Para entender *El mercader de Venecia* como lo entiende Shakespeare, tal vez sea necesario ver el tema de la usura por los ojos de Shakespeare. Al hacerlo, veremos inmediatamente que, en la Inglaterra isabelina, la usura se consideraba un pecado muy grave. Esta creencia se basaba en las enseñanzas de la Iglesia católica y en los argumentos de los más grandes filósofos de la Antigüedad.

Para Platón, Aristóteles o Aristófanes, el cobro de intereses es fundamentalmente antinatural; Catón, Séneca y Plutarco llegan incluso a condenar la usura en términos que la comparan con el homicidio. Hay que señalar, con respecto a esto, que Antonio condena la usura en términos que hacen eco de la doctrina aristotélica y tomista: la «cría» de objetos inanimados, como el dinero por la usura, es una ofensa contra natura: «porque, ¿cuándo la amistad sacó provecho del amigo con estéril metal?» (I, III, 133-4). De manera parecida, cuando Antonio le pregunta a Shylock si considera que su oro y su plata son ovejas y carneros, Shylock responde que «crían igual de rápido» (I, III, 95-96).

La Iglesia primitiva también condenó la usura, en el Primer Concilio de Cartago de 345, y la condena continuó durante la Edad Media, en el Concilio de Aquisgrán de 789 y en varios concilios más. Seguía siendo la enseñanza oficial de la Iglesia católica cuando Shakespeare escribía *El mercader de Venecia*. Por el contrario, Calvino permitía la usura, y su discípulo Salmasio codificó las normas por las que es permisible el préstamo con intereses. Thomas Cartwright, contemporáneo de Shakespeare y uno de los principales calvinistas de Inglaterra, seguía la doctrina de Calvino y Salmasio, y fue condenado por su defensa de la usura. Fue precisamente Enrique VIII el que cambió las leyes que prohibían la usura, en el sentido de permitir hasta un diez por ciento de interés. Su hijo Eduardo VI abolió ese margen, prohibiendo de nuevo el cobro de interés, prohibición que siguió vigente durante el reinado de su hermana, la católica María Tudor. Isabel reinstauró la ley de su padre. En palabras del economista James E. Hartley, «aunque el interés estaba permitido legalmente en la Inglaterra de Isabel, apenas cambió la percepción moral de la usura. Se parecía en este sentido a las leyes modernas sobre el adulterio: no es delito, pero hay pocos que consideren que sea moralmente aceptable»[5].

Está claro que la usura era un tema candente en la época de Shakespeare, y que dividía las opiniones según líneas religiosas. Es interesante, pues, comprobar que Shakespeare opina con los católicos, y no con los puritanos; esto refuerza la posibilidad de que Shylock sea realmente un puritano disfrazado de judío. Esa posibilidad pasa inadvertida para los lectores modernos, pero para el público del momento sería mucho más evidente y mucho más tópica. Para Antonio, y para Shakespeare, y para la inmensa mayoría del público isabelino, la usura no era simplemente un delito, sino un pecado, una práctica malvada, que los buenos tenían la obligación de condenar.

[1] Nicholas Rowe, *The Works of Mr. William Shakespear* (1709), citado por Kenneth Myrick, ed., *The Merchant of Venice* (New York: Signet Classic, 1998), p. 109. Nicholas Rowe (1674-1716) fue el primer biógrafo formal de Shakespeare, y el primero que editó formalmente sus obras.

[2] *Sola scriptura,* solo por la Escritura, es uno de los principios doctrinales fundacionales de la Reforma protestante formulada por Martín Lutero. La condena implícita de la doctrina por parte del virtuoso Antonio sirve de evidencia textual del desdén que siente Shakespeare por este precepto protestante.

[3] Véanse, por ejemplo, Clare Asquith, *Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare* (New York: Public Affairs, 2005), p. 114; John Klause, «Catholic and Protestant, Jesuit and Jew: Historical Religion in *The Merchant of Venice*», en *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*, ed. Dennis Taylor y David N. Beauregard (New York: Fordham University Press, 2003), pp. 208-10; Peter Milward, *The Catholicism of Shakespeare's Plays* (Southampton, Hampshire: Saint Austin, 1997), pp. 13-21; Peter Milward, *Shakespeare the Papist* (Naples, Fla.: Sapientia, 2005), pp. 93-102; y Velma Bourgeois Richmond, *Shakespeare, Catholicism and Romance* (New York: Continuum, 2000), pp. 122-23.

[4] Milward, *Shakespeare the Papist*, p. 98. En tiempos de Shakespeare, prácticamente no había judíos en Inglaterra, pues fueron expulsados por Eduardo I en 1290. Pero los puritanos estaban en auge, política y económicamente, y eran muy críticos con el teatro, que les parecía algo malo, «papista».

[5] James E. Hartley, «Breeding Barren Metal: Usury and *The Merchant of Venice*», en *The Merchant of Venice,* ed. Joseph Pearce, Ignatius Critical Editions (San Francisco: Ignatius Press, 2009), p. 210.

VI. EL DERECHO DE ELEGIR

No puedo, al elegir, guiarme solo
por el tierno impulso de mis ojos
de doncella. Además, el azar de mi sino
me prohíbe el derecho de elegir a mi antojo. (II, I, 13-16)

Ya hemos visto que los temas de la libertad y la elección vertebran la acción de *El mercader de Venecia*; en ningún momento es más evidente que en la prueba de los cofres. En el Acto I se nos presentan varios posibles pretendientes que resultan indignos de elegir, porque no están dispuestos a afrontar las consecuencias de su elección. En el Acto II, los pretendientes ya están hechos de otra pasta. El primero, el príncipe de Marruecos, es un infiel, un no-cristiano que reúne el paganismo de la Antigüedad clásica y el Islam del exótico Oriente:

Por ello os ruego me llevéis a los cofres
para probar mi suerte. Por esta cimitarra
que mató al gran Safí y a un príncipe de Persia
que ganó tres batallas al turco Solimán,
haría que bajasen la mirada los ojos más severos,
humillaría el pecho más gallardo de la tierra,
arrancaría a los cachorros de las ubres de la osa,
y burlaría al león que ruge por su presa,
con tal de conquistaros, mi señora. Mas, ¡ay de mí!
Si Hércules y Licas se juegan a los dados
quién de los dos es mejor, la jugada mayor
podría Fortuna ponerla en la mano más débil.
Así fue Alcides vencido por su paje,
y así yo, guiado por la ciega Fortuna,
perdería lo que otro, menos digno que yo, obtenga tal vez,
y moriría de pena. (II, I, 22-38)

En este retrato del príncipe de Marruecos, presumiblemente musulmán, Shakespeare emerge como un auténtico heredero de la tradición literaria de la Cristiandad medieval. En las obras medievales como *La canción de Roldán*, el musulmán es simple y llanamente un pagano. No existe la idea de que musulmanes, cristianos y judíos sean «pueblos del Libro», unidos en sus raíces bíblicas[1]; al contrario, el Islam es el antiguo enemigo, empeñado en conquistar las naciones de la Cristiandad y en obligar a todos los cristianos a convertirse al credo de Mahoma. Esta conflación del paganismo antiguo con el mahometismo moderno emerge en la caracterización del príncipe de Marruecos, *a tawny Moor*, un moro cobrizo, igual que en *La canción de Roldán*. El concepto que tiene el príncipe de Marruecos de la virtud es claramente no-cristiano, y está arraigado en

el elogio clásico del coraje orgulloso y en la creencia aparente de que el poder hace la razón. Esos sentimientos están intensificados por las referencias a la cimitarra y a Solimán, presumiblemente el Magnífico, sultán de Turquía cuyos ejércitos invadieron grandes extensiones de la Europa cristiana, incluyendo Belgrado y Budapest, en el mismo siglo en que escribió Shakespeare. Y así funde el príncipe de Marruecos la fuerza de Hércules con la de las hordas musulmanas que aterrorizaban Europa. El príncipe exhibe también una idea exótica de la naturaleza de la libertad y la elección. Según él, el destino es tan impredecible y tan inalterable como el juego de los dados, así que la libertad de elección está a merced de los caprichos de la fortuna. Y como a él lo lleva la «ciega Fortuna», es posible que prevalezca el indigno. Esto va en contra de toda la filosofía del padre de Portia, que ha ideado la prueba de los cofres convencido de que la elección libre y virtuosa será la prueba de la dignidad del pretendiente, y le ganará la recompensa de lo que desea su corazón. El padre de Portia se parece a los cruzados cristianos del *Lepanto* de Chesterton:

él es quien no dice «Kismet», el que ignora el Destino;
es Ricardo, es Raimundo, es Godofredo a nuestras puertas.

De nuevo, Shakespeare demuestra su dominio de la teología católica. Por un lado tenemos el determinismo «ciego» del pagano o el musulmán (y la predestinación «ciega» del puritano calvinista); por otro, la insistencia católica en la necesidad del libre albedrío, bajo la gracia, para la salvación. De esta manera, Shakespeare convierte la prueba de los cofres en piedra de toque de la verdad, haciendo que sirva de poderosa metáfora de la idea católica del papel del libre albedrío en el plan de salvación de Dios, contrapuesta a la nueva teología calvinista, con su insistencia en la predestinación. Y así, tal vez, Shakespeare utiliza no solo al judío sino también al musulmán como máscara apenas disimulada para el puritano.

La Escena vii del Acto II, en que el príncipe de Marruecos se debate entre los cofres, está repleta de la destreza verbal por la que es tan famoso el Bardo de Avon. Nos lleva de un cofre a otro, dudando con el orgulloso príncipe cuál será el significado de las inscripciones y cuál el simbolismo del oro, la plata y el plomo de los que están hechos los cofres.

Hay tres cofres, pero hay que señalar que el príncipe de Marruecos y los demás pretendientes solo tienen dos opciones. Eligen entre tres cosas (oro, plata, plomo), pero en definitiva solo pueden elegir bien o elegir mal. Elegir el oro o la plata es elegir mal; es la elección que carece de virtud, mientras que elegir el plomo es elegir virtuosamente. Esta es la sabiduría de Belmont, una sabiduría que a los ojos de Venecia y del mundo no es más que necedad. Así, el príncipe orgulloso y mundano reflexiona sobre el significado de la inscripción que hay en el cofre de plomo («Quienquiera que me elija debe dar y arriesgar todo cuanto posee»), y concluye al instante que arriesgar todo por el plomo «sin valor» es una completa necedad:

¿Debo dar? ¿Por qué? ¿Por plomo? ¿Arriesgar por plomo?
Este cofre amenaza. Los hombres que todo lo arriesgan,
lo hacen con la esperanza de ganar algo.
El espíritu de oro no se rebaja ante lo que parece escoria.

Ni daré ni arriesgaré nada por plomo. (II, VII, 17-21)

Desde una perspectiva mundana, ya sea veneciana o marroquí, el razonamiento del príncipe es perfectamente válido. De los que piensan y eligen egoístamente no se puede esperar que hagan grandes sacrificios por «escoria», sobre todo cuando está presente la alternativa del oro y la plata. Para los egocéntricos, los sacrificios solo se hacen con la «esperanza de ganar algo». ¿Qué motivo puede haber para hacer algo que no nos convenga, sino la expectativa de la ganancia material? Este es el razonamiento del mundo y el fundamento de la economía moderna. El príncipe de Marruecos ha elegido como habría elegido evidentemente cualquier veneciano en las mismas circunstancias. Para estos que eligen de manera mundana, el problema es que las costumbres de Belmont no son las costumbres del mundo. El padre de Portia, en su sabiduría belmontina (cristiana), sabía que los mundanos elegirían según sus propias luces y, al hacerlo, elegirían incorrectamente. Como todos los hombres han sido creados a imagen de Dios, y por eso son místicamente iguales, los pretendientes mundanos tienen el derecho de elegir el bien, es decir, a Portia, representación alegórica de la virtud, pero carecen de la sabiduría necesaria para elegir bien. El padre de Portia entendía las costumbres del mundo, y sabía que la prueba de los cofres protegería a su hija de esos indeseables.

Portia también posee la sabiduría de su padre, y expresa su alivio tras la partida precipitada y alicaída del príncipe de Marruecos; añade su deseo de que «todos los de su color (*his complexion*) tengan la misma suerte» (II, vii, 78-79). Esta referencia a «his complexion» se entiende a veces como un dardo racista, por el color moreno de la piel del príncipe; ciertamente, el príncipe se había presentado pidiéndole que el color de su piel no supusiera un prejuicio contra él, y esto, a primera vista, justificaría esa impresión:

Que no os disguste mi color,
oscura librea del bruñido sol,
del que vecino soy y pariente cercano. (II, I, 1-3)

Parecería razonable entender que la referencia de Portia a «his complexion» debe de aludir al color de su piel, indicando que, en efecto, por este motivo no le gusta. Pero nos precipitamos al dar por hecho que esto es así, por varias razones. Primero, y más evidente: aparte de «color de la piel», la palabra «complexion» significa «temperamento», «carácter», «personalidad», o «la *complejidad* de cualidades que constituyen la naturaleza de una persona o cosa». Teniendo en cuenta lo que le gustaban a Shakespeare los juegos de palabras, es probable que Portia pronuncie la palabra con doble sentido, deliberadamente, aludiendo al sentido que le da el príncipe, pero pensando en el significado alternativo. Es cierto que no le gusta, pero se debe a la complexión global de su carácter, más que al color superficial de su piel. Esta interpretación se ve reforzada por la respuesta de Portia a la petición inicial del príncipe, de que no le defraude su aspecto:

No puedo, al elegir, guiarme solo
por el tierno impulso de mis ojos
de doncella. Además, el azar de mi sino
me prohíbe el derecho de elegir a mi antojo.
Pero si mi padre no me hubiera limitado

y obligado con astucia a que yo me dé como esposa
a quien, como os he explicado, me conquiste,
vos, renombrado príncipe, tendríais la misma posibilidad
que cualquiera de los que hasta ahora he visto
de ganar mi afecto. (II, I, 13-22)

Empieza asegurándole que su «elección» o preferencia personal no está dictada únicamente por «el tierno impulso de mis ojos de doncella», *nice direction of a maiden's eyes*. El significado moderno, coloquial, del adjetivo *nice*, algo agradable, atractivo, nos llevaría a la conclusión de que la piel morena del príncipe de Marruecos no le parece bonita, y que, si a Portia le importasen estos detalles, el color sería un punto en contra. Incluso si aceptásemos esta definición de *nice*, definición que Shakespeare no conocería, está claro que Portia está insistiendo en que no le importan estos detalles. Incluso el significado antiguo de *nice*, «escrupuloso», «puntilloso», sugiere que Portia lo dice en sentido peyorativo, refiriéndose a algo que no le gusta en absoluto. No se le ocurriría permitir que semejante prejuicio nublase su juicio, si es que fuese libre de elegir. Y podemos dar un paso más con esta defensa etimológica de Portia. *Nice* llega al inglés medieval, pasando por el francés antiguo, del latín *nescius*, necio. Si Shakespeare utilizó la palabra con esta intención, está claro que Portia quiere decir que, si juzgase al príncipe basándose en su piel, sería una ignorante, una necia; estas no son características que se le puedan atribuir a la heroína tan maravillosamente virtuosa.

Si todo lo anterior no bastase para absolver a Portia de la abominable acusación de racismo, ella deja patentemente claro en el fragmento que acabamos de citar que el noble príncipe tendría «la misma posibilidad que cualquiera de los que hasta ahora he visto». Es decir, que es tan hermoso para ella como los pretendientes que llegan de Inglaterra, Francia, Escocia, Alemania e Italia, ¡todos ellos impecablemente blancos! Está claro que no juzga basándose en el color de la piel. Es cierto que sus comentarios llevan mucha intención, en el sentido de que los demás pretendientes le disgustan porque no son dignos, pero por su falta de virtud, no por su aspecto físico.

Visto así, queda meridianamente claro que el deseo expresado por Portia, de que «todos los de su color (*complexion*) tengan la misma suerte», se refiere a la complexión de su carácter moral, no la de su piel (dejando a un lado el juego de palabras). A Portia le disgusta el príncipe de Marruecos por la complexión de su «espíritu de oro» que «no se rebaja ante lo que parece escoria». Irónicamente, Portia desdeña al príncipe por su orgullo, su arrogancia y su pretenciosidad, características clásicas del racista. El *snob* de «espíritu de oro» no se rebajará al nivel de la «escoria», como el racista de cabello de oro no se rebaja al nivel de los que llevan «la oscura librea del bruñido sol».

Con su acostumbrado sentido de la simetría teatral, Shakespeare cambia el foco de atención, de la arrogancia propia del espíritu de oro del príncipe de Marruecos, a la avaricia propia del espíritu de oro de Shylock. Cae el telón sobre las ambiciones cortesanas del necio que elige el brillo del oro por encima de la perla de gran valor[2]; se levanta para mostrarnos a otro necio que elige el oro por encima de su propia hija. Salerio y Solanio, al comienzo de la escena octava del segundo acto, hablan de la reacción de Shylock cuando descubre que su hija Jessica se ha escapado con Lorenzo,

llevándose como dote dinero y joyas. Solanio relata la ira avariciosa de Shylock de manera cómica pero, al mismo tiempo, y como intuye Nicholas Rowe, verdaderamente trágica:

> Nunca escuché pasión tan confusa,
> tan extraña, tan escandalosa y tan variable
> como la que expresó por las calles el perro judío.
> «¡Mi hija! ¡Oh, mis ducados! ¡Oh, mi hija!
> ¡Se fue con un cristiano! ¡Oh, mis ducados cristianos!
> ¡Justicia! ¡La ley! ¡Mis ducados, y mi hija!
> ¡Una bolsa cerrada, dos bolsas cerradas, repletas de ducados,
> De dobles ducados, robados por mi propia hija!
> ¡Y joyas! ¡Dos piedras preciosas! ¡Dos gemas de gran valor
> robadas por mi hija! ¡Justicia! ¡Encontradla!
> Lleva consigo las gemas, y los ducados. (II, VIII, 12-22)

Aquí vemos una transformación, una metamorfosis reminiscente del doctor Jekyll transmutado en Mr. Hyde. Shylock empieza, aparentemente, con una auténtica preocupación por su hija, y termina con una fulminante diatriba contra ella, exigiendo que la detengan. Parece que sus naturales afectos paternales estén en guerra con su avaricia, poco natural. Al principio, parece predominar en sus pensamientos la hija: «¡Mi hija! ¡Oh, mis ducados! ¡Oh, mi hija!» Pero enseguida, su deseo por los ducados rivalizan con su preocupación por su hija: «¡Justicia! ¡La ley! ¡Mis ducados, y mi hija!» Y al final, como el príncipe de Marruecos en la escena anterior, elige neciamente el oro por encima del amor de la muchacha:

> ¡Justicia! ¡Encontradla!
> Lleva consigo las gemas, y los ducados.

Es como si acabásemos de presenciar una perversa alquimia, en que el oro auténtico del amor de un padre por su hija se transforma en el metal innoble del deseo que siente el avaro por sus posesiones. Y la cosa se pone peor. En el siguiente acto, no solo desea que caiga sobre su hija el peso de la justicia y de la ley, sino que desea verla muerta:

> ¡Dos mil ducados en esa y otras gemas preciosas! ¡Ojalá estuviera mi hija muerta a mis pies, y con las joyas en las orejas! ¡Ojalá estuviera enterrada a mis pies, y los ducados en su féretro! (III, I, 86-90)

Y la tragicomedia continúa. Cuando Tubal informa a Shylock de que Jessica se ha gastado ochenta ducados en una noche, el sufrimiento de Shylock es intenso: «¡Qué puñal clavas en mi pecho! Nunca volveré a ver mi oro. Ochenta ducados en una sola noche, ochenta ducados». (III, I, 110-12). No le preocupa que tal vez no vuelva a ver a su hija; únicamente que no volverá a ver su oro. Su postura moral, toda ella, es perversa. Como usurero, se vanagloria de la fertilidad de sus finanzas. Hace que su oro y su plata se multipliquen como ovejas y carneros; pero quiere ver muerta a su hija.

Aquellos que desean exonerar a Shylock de cualquier culpabilidad por sus acciones señalan el pecado original de Jessica, que se fuga con Lorenzo sin permiso de su padre y, encima, le roba dinero y joyas. Es evidente que podemos justificar que Shylock se ponga furioso por la conducta de su hija, pero ¿podemos justificar que desee verla muerta, y que valore sus ducados más que a su hija? La relación parece una inversión paradójica de la parábola del hijo pródigo. A Jessica podemos verla como hija pródiga, pero Shylock

es la antítesis del padre que perdona. Esta alusión sirve para acentuar la relación cristiana entre Antonio y Bassanio, que ya hemos dicho que se parece a la del padre que perdona y el hijo pródigo; el carácter sano de esta relación acentúa la naturaleza patológica de la otra.

En defensa de Jessica, vemos que ella no goza del cariño de su padre, que la ha tratado como una posesión más, y no de las más valoradas:

> ¡Ay! ¡Qué aborrecible pecado tengo:
> me avergüenzo de ser la hija de mi padre!
> Mas, aunque soy hija de su sangre,
> no lo soy de sus actos. ¡Oh, Lorenzo!
> Si mantenéis vuestra promesa, pondré fin a este conflicto:
> seré cristiana y vuestra amante esposa. (II, III, 16-21)

Sabemos también que Jessica estaba horrorizada por la intención de su padre de cobrarse la carne de Antonio (III, II, 286), y que sabía que su padre jamás le permitiría casarse con Lorenzo, un cristiano. Incluso el hecho de llevarse el dinero de Shylock no se consideraría tan grave como robarle a un hombre honrado. Recordemos que la usura se consideraba pecado, y las ganancias del usurero, casi un robo[3]. Visto así, el público de Shakespeare comprendería, incluso aplaudiría, el hecho de que Jessica se apropie de una dote que su padre le negaría injustamente, sobre todo porque se trata de ganancias ilícitas. Jessica casi parece una romántica Robin Hood que le roba al ladrón rico para dar a los pobres novios. Y no puede ser casualidad que el oro que le roba a su padre esté guardado en un cofre: «Tened este cofre; vale lo que nuestro sufrimiento» (II, VI, 33).

Es imposible hacer caso omiso de la relación entre los dos cofres de oro, y el autor desea que veamos el paralelismo entre ellos. A cierto nivel, podríamos decir que Shakespeare dirige una crítica contra Jessica por elegir llevarse el cofre, como se ve en sus propias palabras al fugarse con Lorenzo y el oro:

> Me alegro de que sea de noche y no me veáis,
> pues me avergüenza este disfraz.
> Pero el amor es ciego, y los amantes no ven
> las dulces locuras que ellos mismos cometen;
> si las viesen, el mismo Cupido se sonrojaría
> de verme así convertida en doncel. (II, VI, 34-39)

A nivel literal, Jessica se siente avergonzada por tener que disfrazarse de muchacho. Se avergüenza de su cambio de ropa. Pero es difícil evitar la idea de que ella se debería avergonzar, o por lo menos nosotros deberíamos avergonzarnos, de que se fugue y de que robe los ducados, a pesar de que nuestras simpatías, por las razones ya señaladas, estén con los novios y no con el padre de la novia. Su amor es «ciego», y los novios no ven las «dulces locuras» que cometen. El suyo es un amor del tipo que condena Portia cuando se nos presenta, en la escena segunda de la obra. El «carácter ardiente» de Jessica y Lorenzo elude las exigencias de la templanza, y su locura juvenil salta indecorosamente «las trampas que la tullida prudencia le tiende». ¡Su amor haría sonrojarse al mismísimo Cupido!

Y sin embargo, a un nivel más profundo, el hecho de que Jessica elija mal al llevarse el cofre palidece hasta la insignificancia en comparación con la mala elección de su padre: el

cofre, con el oro que contiene, por encima del amor de su hija. La elección de Shylock es la que más paralelismos tiene con la del príncipe de Marruecos, y es Shylock el que, en última instancia, está destinado, como el príncipe, a irse de manos vacías, sin la muchacha y sin el oro. Y existe un paralelismo aún más profundo entre el cofre de Shylock y el de Portia. En la prueba de los cofres ideada por el padre de Portia, la elección correcta es el plomo, símbolo de la muerte, que exige que arriesguemos todo cuanto poseemos por la persona amada, y que ofrezcamos la vida por los amigos. Shylock hace todo lo contrario, invirtiendo la elección de manera infernal. No elige morir él por los que ama; elige la muerte de otros para alimentar su sed de venganza. Y tal es el calado de su odio, que desea la muerte no solo de sus enemigos, de Antonio, sino incluso de su familia. Y el paralelismo entre los cofres sirve para señalar el paralelismo entre los dos padres. El padre de Portiala ama desde más allá de la tumba, preparando sagaces provisiones para que ella esté bien cuidada cuando falte él; el padre de Jessica desea ver a su hija en la tumba para que él pueda regocijarse ante su cadáver y reclamar su querido oro. No puede ser más clara ni más horrenda la diferencia entre las dos figuras paternas.

Hacia el final del Acto II, el príncipe de Aragón reclama su derecho de elegir el cofre que espera que le otorgue la mano de Portia. Descartando la bajeza del cofre de plomo sin mirarlo dos veces, se va derecho al de oro:

¿Qué dice el cofre de oro? Veamos pues…
«Quien me elija ganará lo que desean muchos hombres.»
¡Lo que desean muchos hombres! «Muchos» querrá decir
la multitud de necios que eligen por la apariencia,
no viendo más allá de lo que alcanza el ojo torpe,
que no indaga en el interior, sino que, como el vencejo,
hace el nido a la intemperie, en el muro de fuera,
en lugar lleno de peligros y a merced de ellos.
No elegiré lo que desean muchos hombres,
porque no arriesgaré con los de espíritu vulgar
ni me alinearé con las bárbaras multitudes. (II, IX, 23-33)

Es evidente la ironía inherente al razonamiento del príncipe de Aragón en su desprecio por aquellos que «eligen por la apariencia», cuando él mismo acaba de despreciar el cofre de plomo comentando que el «vil plomo… más hermoso tendría que ser». (II, IX, 20, 22). Ya ha elegido según la apariencia, y al hacerlo, se ha condenado a elegir mal. Una vez descartado el «vil plomo» como indigno de su atención, está condenado al fracaso por mucho que considere los méritos relativos del oro y la plata. No obstante, y alegremente ignorante de su fracaso, exhibe una arrogancia orgullosa, no muy distinta de la que caracterizó al príncipe de Marruecos, al insistir en que él no va a elegir «lo que desean muchos hombres», sintiéndose superior a «los de espíritu vulgar» y a las «bárbaras multitudes». Procediendo al cofre de plata, se siente halagado en su orgullo al leer: «Aquel que me elija obtendrá tanto como merece». Esto ya le gusta más:

Bien dicho, pues ¿quién ha de perseguir
a la fortuna con engaños, quién puede ser honrado
sin el sello del mérito? (II, IX, 37-39)

Habiendo visto su supuesto mérito reflejado en su egocentrismo narcisista, no tiene

que buscar más. Ya cree saber cuál es la elección correcta:

Pero, volvamos a mi elección.
«Aquel que me elija obtendrá tanto como merece.»
Yo he de obtener lo que merezco[4]. Dadme la llave de este
y al instante abriré mi suerte aquí. (II, IX, 49–52)

Al abrir el cofre de plata, descubre horrorizado que ha recibido, en efecto, tanto como merece: «¿Esto qué es? ¡Retrato de un idiota que guiña!» (II, IX, 54). Habiendo interpretado la inscripción de manera narcisista, ve su propio reflejo en el espejo de la verdad representado por el cofre. Es, en efecto, un «idiota que guiña»:

¿Solo merecía la cabeza de un necio?
¿Ese es mi premio? ¿No merezco nada mejor? (II, IX, 59-60)

Portia responde a las preguntas del necio con su brillantez acostumbrada:

Ofender y juzgar son oficios distintos
y de naturaleza muy opuesta. (II, IX, 61-62)

Literalmente, solo está diciendo que el que ofende no es juez de sus propios delitos, pero también alude claramente a las palabras de Cristo: «No juzguéis, para que no seáis juzgados. Porque con el juicio con que juzgáis, seréis juzgados, y con la medida con que medís, os será medido. ¿Y por qué miras la paja que está en el ojo de tu hermano, y no ves la viga que está en tu propio ojo?[5]» El príncipe de Aragón ha sido juzgado como ha juzgado él. Ha despreciado a las «bárbaras multitudes» por las motas en sus ojos que les impedían ver con claridad, y ha sido cegado por la viga del orgullo en sus propios ojos. Recibe el juicio que su propio juicio merece.

Al marcharse el príncipe de Aragón, Portia se despide del último de los pretendientes indignos con palabras que resumen el motivo de su indignidad:

Así ha chamuscado la vela la polilla.
¡Ay estos necios que razonan! Cuando eligen,
tienen la sabiduría de perder por su ingenio. (II, IX, 79-81)

Ya hemos discutido la probabilidad de que la referencia a la vela que chamusca la polilla está tomada del poema de Robert Southwell, *Lewd Love is Losse*:

So long the flie doth dallie with the flame,
Untill his singed wings doe force his fall.

Juega la polilla con la llama hasta
que sus alas chamuscadas la hacen caer.

La relación entre las palabras de Portia y el poema de Southwell se ve reforzada aún más por lo que dice Nerissa, justo a continuación:

No es herejía lo que decían los antiguos:
«A la boda y a la horca, el destino nos convoca». (II, IX, 82-83)

Desde el punto de vista católico, Robert Southwell fue ahorcado como sacerdote, y, como sacerdote, *in persona Christi*, había elegido a la Iglesia como su Esposa (de ahí el voto de celibato que hace el clero católico). Al elegir a la Iglesia como Esposa, había aceptado la horca como su destino. Southwell sabía, como todo misionero jesuita en la

Inglaterra isabelina, que moriría cruelmente si lo descubrían las autoridades. Las palabras de Nerissa, que siguen inmediatamente a la alusión de Portia al poema de Southwell, pueden ser un homenaje encriptado al sacerdote que acababa de ser martirizado, o que iba a serlo pronto; además, Nerissa dice que lo antiguo no es herejía, es decir, que la fe antigua no era herética.

El tema de Southwell, *Lewd Love is Losse, El amor lascivo es pérdida*, es también el de Shakespeare. La lascivia del amor del príncipe de Aragón, y su juego con las llamas de su propia pasión orgullosa, lo han llevado a perder lo que desea su corazón. Portia percibe también, con su recta perspectiva moral de siempre, que las deliberaciones de los príncipes de Marruecos y Aragón eran necias en última instancia porque sus filosofías falaces, alimentadas por la soberbia, han burlado la prudencia. O, dicho al contrario, la sagacidad del padre de Portia ha burlado el ingenio de los mundanos. El padre de Portia sabía, como sabe Portia, que el derecho de elegir no basta para merecer la recompensa. Para ganar lo que desea nuestro corazón, debemos usar el derecho de elegir para elegir rectamente.

[1] Launcelot, por ejemplo, describe a Jessica (la hija de Shylock) como «hermosísima pagana, dulcísima judía» (II, IV, 10-11).

[2] Mateo 13, 46.

[3] Solanio, al relatar la reacción de Shylock ante el robo de su dinero, señala la naturaleza inmoral de la usura: «¡Una bolsa cerrada, dos bolsas cerradas, repletas de ducados, / de dobles ducados, robados por mi propia hija!» ¡Parece que Shylock no es capaz ni de hablar de dinero sin hacer que se multiplique!

[4] Aquellos que busquen referencias veladas a las polémicas teológicas de la Reforma, que eran nuevas y candentes en el momento de escribir Shakespeare, pueden relacionar la asunción del mérito, expresada por el príncipe de Aragón, con la creencia protestante en *sola fide*, la doctrina de la justificación por la fe, y también con la creencia calvinista en la predestinación. Si es así, Shakespeare asume la postura católica de que esta creencia constituye un pecado de soberbia. Asumir el mérito, o que estamos salvados, demuestra una arrogancia presuntuosa que se verá condenada por la naturaleza orgullosa de las deliberaciones del príncipe, y las consecuencias de su presunción.

[5] *Mateo* 7, 1-3.

VII. ELEGIR RECTAMENTE

Al salir precipitadamente el príncipe de Aragón, Portia le pide a Nerissa que corra las cortinas (II, ix, 84) sobre los cofres, y así se cierra el telón sobre los pretendientes indignos. Está lista la escena para que se levante el telón sobre el pretendiente digno, y en ese momento se anuncia su llegada:

Señora, ha desmontado en vuestra puerta
un joven veneciano, que se adelanta
para anunciar la llegada de su señor,
de quien trae saludos evidentes:
aparte de cumplidos y corteses palabras,
regalos muy valiosos. Pero jamás he visto
embajada de amor más adecuada.
Nunca un día de abril vino tan dulcemente
para mostrar cuán cerca estaba el espléndido verano,
como llega este mensajero, heraldo de su señor. (II, IX, 86-95)

El anuncio de la inminente llegada de Bassanio está tan repleto de promesas de fructificación inmediata, que es imposible no ver la efusividad del mensajero como profecía de la llegada del pretendiente que eclipsará el recuerdo de sus predecesores indignos. No nos puede sorprender que Nerissa remate la escena expresando los pensamientos y las esperanzas de su señora: «Bassanio, señor del Amor, ¡si fuese vuestra voluntad!» (II, IX, 101)[1].

Después de una breve escena digresiva en que a Shylock se le compara con el Diablo, y en que aquel defiende la «justicia» de la venganza que trama contra Antonio, por fin llegamos a la escena crucial en que Bassanio supera la prueba de los cofres, ganando así la mano de Portia.

Para comprender el significado profundo que nos quiere comunicar Shakespeare, tenemos que entender, junto con Bassanio, la importancia de elegir el cofre correcto, y el razonamiento lógico y teológico que sigue para hacerlo. Debemos comenzar, como Shakespeare, recordando una vez más la relación alusiva entre Bassanio y Robert Southwell. La llegada de Bassanio, al final del segundo acto, se anuncia con una alusión al poema del jesuita; después viene la metáfora eclesiológica de los Esposos, igualmente evocadora; con la sugerente conexión entre «la boda y la horca», la escena en que Bassanio elige cofre continúa este tema alusivo con destreza jesuítica. Portia se queja: «estos tiempos perversos ponen barrotes entre los amos y sus derechos», frase que insinúa una relación entre los tiempos malvados en que se encuentran Shakespeare y su público, y la encarcelación de aquellos que luchan por el derecho a practicar su fe sin ser

perseguidos. Para Shakespeare y sus coetáneos católicos, no existía el derecho legal a elegir lo correcto. Las leyes estatales anticatólicas ponían barreras, impedían que los laicos católicos practicasen su fe, y en cuanto a los sacerdotes, como Southwell, ponían barrotes entre ellos y los fieles a los que deseaban servir. Por sí sola, aislada de lo que hay antes y después, la alusión puede parecer algo tenue, pero junto con las alusiones anteriores y el diálogo entre Bassanio y Portia que sigue inmediatamente, en que hablan de vivir «un tormento», la convergencia de tantas imágenes alusivas parecidas se hace convincente. Demos por sentado, pues, al estudiar el desarrollo de esta parte tan crucial de la obra, que Shakespeare siempre tiene un ojo puesto en la presencia fantasmal de Robert Southwell al poner sus palabras, tan intencionadas y tan ponderadas, en boca de los protagonistas. Una vez entendido el significado profundo de lo que nos dice el Bardo, no nos sorprende descubrir que las palabras de Portia, mientras Bassanio se dispone a elegir, están repletas de simbolismo teológico:

> Puede que acierte.
> ¿Qué será entonces la música? Entonces la música será
> como la fanfarria cuando se inclinan los súbditos leales
> ante el rey recién coronado. Igual será
> que el dulce clamor que cuando rompe el día
> se insinúa en el oído del novio que sueña,
> convocándolo a su boda. Vedle cómo camina
> con no menos presencia, y mucho más amor,
> que el joven Alcides cuando redimió
> el tributo de vírgenes que la doliente Troya había pagado
> al monstruo del abismo. Yo represento el sacrificio,
> y las que se apartan, las mujeres del Dárdano
> que, con el rostro empañado, salen a contemplar
> el desenlace de la gesta. ¡Adelante, Hércules!
> Si vives, vivo yo; con mayor temor
> asisto yo al combate, que tú, que estás en la batalla.
> (III, II, 47-62)

Si deseamos desentrañar el rico simbolismo teológico que hay en estos hermosos versos, hemos de recordar la metáfora eclesiológica de los Esposos que tantas veces utiliza Shakespeare en sus obras. Portia, la novia deseada, es la metáfora de la Iglesia, la puerta (*porta*) del cielo. Bassanio, el novio, es la metáfora de Cristo y, por extensión, de Robert Southwell, que, como sacerdote, es *in persona Christi* no solamente durante la Misa, sino en la esencia misma de su sacerdocio. Este simbolismo puede ser algo desconocido para el lector moderno o el crítico posmoderno, pero desde luego no era desconocido para Shakespeare ni para su público, católico en gran parte.

La metáfora cobra más fuerza aún por su relación con la naturaleza de la elección a la que se enfrenta Bassanio. Ya sabemos, por los desaciertos de los pretendientes indignos, que debe desdeñar las locuras del orgullo y los brillos del mundo, y que debe abrazar la muerte que le espera en el ataúd forrado de plomo, donde se encuentra el deseo de su corazón y su auténtica recompensa. Debe elegir la muerte por encima de la vida, para obtener el amor de su vida. Este, naturalmente, es el centro de la elección a la que se enfrentan todos los cristianos en todo momento, y el centro de la elección a la que se enfrentaban los católicos perseguidos en la Inglaterra de Isabel: «Aquel que encuentre su

vida la perderá, y aquel que pierda su vida por mi causa la encontrará»[2]. Elegir la muerte, o elegir morir uno mismo, es la única manera de obtener la plenitud de la vida, el amor del Otro más allá de uno mismo, el Amado que desea todo corazón racional.

Aunque lo anterior se deduce por el empleo de la metáfora del matrimonio que hay en el centro de la eclesiología católica, se hace más patente en la comparación que hace Portia entre Bassanio y Alcides, o Hércules. Al hacer la analogía entre Bassanio y Hércules, Portia hace de estos dos héroes una metáfora del mismísimo Cristo. Como Dante y Chaucer antes que él, Shakespeare utiliza de manera libre la herencia viva de los clásicos griegos como ilustración o premonición metafórica de la verdad evangélica. En el relato al que alude Portia, Hércules salva a Hesíone, hermana de Príamo, de ser devorada por el monstruo marino al que la sacrificaban. En la metáfora cristiana, Hércules se metamorfosea en Cristo al salvar a la doncella Hesíone (la humanidad) del monstruo marino o dragón (Satanás). Esta metamorfosis metafórica se hace más patente por el lenguaje que emplea Portia. Bassanio va «con no menos presencia, y mucho más amor» que Hércules porque, como héroe cristiano, Bassanio no está motivado por la soberbia pagana, sino por el amor. No mata al monstruo por el poder de su arte guerrero, y el orgullo que lo rige, sino por el poder de su amor, y la humildad que es su esclava. Al cristianizar la metáfora, no es el físico del orgullo, sino la medicina del amor, lo que salva a la doncella del dragón. Portia bautiza más evidentemente aún la metáfora al usar el verbo «redimir» para referirse a su salvación de las garras de la Bestia.

Compárese este uso cristiano de la metáfora con su anterior uso pagano en boca del pretendiente indigno, el príncipe de Marruecos:

Por esta cimitarra
……………………
haría que bajasen la mirada los ojos más severos,
humillaría el pecho más gallardo de la tierra,
arrancaría a los cachorros de las ubres de la osa,
y burlaría al león que ruge por su presa,
con tal de conquistaros, mi señora. Mas… ¡ay de mí!
Si Hércules y Licas se juegan a los dados
quién de los dos es mejor, la jugada mayor
podría Fortuna ponerla en la mano más débil.
Así fue Alcides vencido por su paje,
y así yo, guiado por la ciega Fortuna,
perdería lo que otro, menos digno que yo, obtenga tal vez,
y moriría de pena. (II, I, 22-38)

El pagano ciego, guiado por el destino ciego, cae por la locura de su propio orgullo, y pierde a la dama. Bassanio, por el contrario, desdeñando el poder de espada o la cimitarra, procede a la elección que tiene delante armado solamente con amor y la sabiduría de la humildad. El destino pagano no puede con la fe cristiana, y la esclavitud del fatalismo pagano no puede con la libertad de elección cristiana.

El derecho o la libertad de elegir no basta, sin embargo, para ganar la recompensa deseada. «Yo represento el sacrificio», dice Portia, y esta es la clave para entender cómo hacer la elección correcta. Literalmente, Portia no hace otra cosa que ponerse en el lugar de Hesíone. Portia es «el tributo de vírgenes» que se le sacrificará a la Bestia si no es

«redimida» por el amor de Bassanio. Pero sus palabras están cargadas de ambigüedad deliberada, mostrándonos que ella «representa el sacrificio» en un sentido más profundo: ella representa la necesidad del sacrificio como la única manera de ganar la recompensa belmontina, es decir, celestial, que desean nuestros corazones. Solo por el sacrificio de uno mismo es posible obtener a Portia, no por la fuerza ni el poder.

La perspicacia de Portia por lo visto no conoce límite, pues Shakespeare vierte toda la sabiduría que posee en las palabras que ella pronuncia. Habla de manera lírica del carácter sacrificial del verdadero amor, y luego expone la superficialidad de los amores falsos en una canción que representa la sentencia de muerte de la vanidad:

Decidme dónde nace el capricho,
¿en el corazón nace? ¿O en el cerebro?
¿Cómo se engendra? ¿De qué se nutre?

El capricho nace en los ojos
y son miradas su alimento;
muere en la cuna donde se tiende.
Que doblen… din, don… campanas. (III, II, 63-71)

Portia responde a sus propias preguntas retóricas, mostrando que el capricho, o amor falso, no nace ni en el corazón ni en la cabeza. No es ingrediente ni de la fe ni de la razón, sino que nace y se nutre de la vanidad de los ojos. Como producto de la soberbia, no tiene fuerza vital, y muere en la falsedad en que vivió, hecho enfatizado por el juego con la palabra *lies*, tenderse y mentir: *in the cradle, where it lies*.

Todo lo anterior parece bastante evidente. Pero no hay nadie tan ciego como el crítico posmoderno, y pocas cosas tan maliciosamente engañosas como las escenificaciones modernas de la obra y las malas lecturas que de ella se hacen. Esas escenificaciones y esas lecturas incluso han transformado la alta filosofía del sublime y sucinto *doblar de campanas* por parte de Portia, reduciéndola a un cínico intento de desafiar la voluntad de su padre. En estas interpretaciones posmodernas, Portia hace trampa descaradamente al enfatizar en su canción las palabras que riman con *lead*, plomo: *bred*, *head* o *nourishèd*, para que Bassanio cuente con pistas que le hagan elegir el cofre de plomo. Al elegir hacer trampa, Portia desciende de las alturas de Belmont a las cloacas de Venecia, y así elimina todo el espíritu cristiano de la obra, sumiendo la trama en un abismo cínico en que la obra se convierte en ocasión de fríos sofismas por doquier. Esas producciones sacrifican la verdad en el altar de la «originalidad» acorde con el *zeitgeist*, y constituyen un pecado original contra la obra. Es el posmodernismo como vandalismo. Es la frivolidad del ignorante[3].

Estas malas lecturas violentan el conjunto y la integridad de la obra, atacando la armonía holística con que se ha construido y contradiciendo el conocido catolicismo del autor. Como tales, apenas merecen que se les preste atención. No obstante, y como lección objetiva de las necedades y los peligros de la lectura subjetiva, vamos a exponer la evidente falsedad de estos esfuerzos por pervertir la pureza de Portia.

Es intrigante, por ejemplo, el hecho de que podría argumentarse mejor que Portia hace trampas para ayudar a los pretendientes anteriores, que a favor de Bassanio. Portia le dice al príncipe de Marruecos: «Primero, al templo; después de la cena, será el riesgo»

(II, I, 44-45), y al de Aragón le dice: «Bajo estas condiciones jura todo el que viene a arriesgar por mi humilde persona» (II, IX, 17-18). Se recordará que la inscripción del cofre de plomo reza: «Quien me elija debe *arriesgar* todo cuanto posee» (II, VII, 9). Está claro, pues, que las «pistas» que les da Portia a los pretendientes indignos e indeseados eran mucho más propensas que las palabras de su canción a llevarlos hasta el cofre de plomo. También está más que claro que no tenía la intención de que su utilización inocente de la palabra peligrosa los llevase a aventurar la respuesta correcta. Y más claro aún, que la rima de su canción no estaba pensada para ofrecer pistas; Shakespeare no indica que haya que enfatizar las rimas: es más, las indicaciones escénicas son tales que Bassanio ni siquiera escucha las palabras que canta Portia. Por otra parte, Portia pronuncia la palabra *hazard* (riesgo, arriesgar, aventurar) dirigiéndose directamente a los príncipes de Marruecos y Aragón, lo cual significa que, a diferencia de Bassanio, ellos sí escuchan la supuesta «pista» que se les da. Como observa el crítico Daniel Lowenstein: «Si uno de los príncipes hubiera sido el pretendiente afortunado, los críticos tendrían más fundamento para defender que Portia hace trampa, que con respecto a Bassanio»[4]. Lowenstein ofrece más pruebas que refutan la idea de que Portia sea poco honrada en la manera de hacer pasar a Bassanio la prueba de los cofres:

> Existen muchas indicaciones textuales de que no hace trampa, incluyendo, sobre todo, el manifiesto nerviosismo de Portia, normalmente tan serena y segura, en su largo monólogo dirigiéndose a Bassanio justo antes de que él elija (III, II, 1-24). ¿Por qué iba a estar nerviosa, si pensaba hacer trampa?[5]

Los argumentos de Lowenstein son más que suficientes para dejar al descubierto lo absurdo de esta calumnia posmoderna, pero vamos a ofrecer, por si acaso, más pruebas de su transparente honradez. Está claro, por ejemplo, que Portia hace que Bassanio se aleje en cuanto pide que lo lleven ante los cofres, y que insiste en que todos se mantengan alejados mientras él piensa cuál elige. A estas personas se dirige, una vez alejadas de Bassanio:

> *Bassanio*. Llevadme ante mi destino y los cofres.
> *Portia*. ¡Adelante, pues! En uno de ellos estoy encerrada,
> y si en verdad me amáis, me encontraréis.
> Nerissa y los demás, manteneos aparte.
> Que suene la música mientras hace su elección;
> y si falla, que termine como el cisne,
> apagándose con música. (III, II, 39-45)

Aparte de que Portia manda a Bassanio *away*, adelante, y de que dirige sus palabras a los que la acompañan, apartados de su pretendiente mientras piensa, sus palabras quedan ocultas a los oídos de Bassanio por la música que, según ordena, suena mientras él elige. Además, las indicaciones escénicas mandan que Portia cante «mientras Bassanio medita sobre los cofres»: es decir, está sumido en sus pensamientos acerca del significado de los enigmas, y no escucha la canción.

Cualquiera que lea con sinceridad y objetividad no puede sino llegar a la conclusión de que Bassanio no escucha las palabras de Portia, y que esas palabras no están dirigidas a él. Si unimos esta evidente e inevitable conclusión a la anterior insistencia por parte de Portia de que está dispuesta a cumplir la voluntad de su padre, la transparente honradez

de Bassanio y de Portia no tiene escapatoria. En efecto, Portia insiste abiertamente en que no hará trampa para que Bassanio elija con acierto:

[…] os podría enseñar
a elegir bien, pero sería jurar en falso.
Eso jamás lo haré. (III, II, 10-12)

Los que juran en falso son los posmodernos; son ellos los que hacen trampa y se perjuran para difamar la honradez e integridad de los héroes y las heroínas de Shakespeare. Incapaz de aceptar la virtud cuando la tiene delante, el crítico posmoderno la niega y la difama, convirtiendo cada palabra y cada acción virtuosa en una mentira cínica por parte del héroe o de la heroína. Esto es nada menos que una perversión pecaminosa de la verdad, invirtiéndola cínicamente.

Dejemos que los posmodernos se revuelquen en la cloaca de su propio autoengaño veneciano; volvamos junto a los virtuosos Portia y Bassanio a las alturas celestiales de Belmont.

[1] Aunque «Lord Love» se suele glosar como «Cupido», lo cual es bastante apropiado, considerando que a Cupido se le nombra en la línea anterior, el público cristiano de Shakespeare pensaría en el «Señor del Amor» en persona, hecho acentuado por los ecos de las palabras que siguen, *if thy will it be*, «si fuese tu voluntad», con el «Hágase Tu voluntad» del Padrenuestro. En esta, como en otras muchas instancias a lo largo y ancho de la obra, es imposible hacer caso omiso de la dimensión providencial cristiana del desarrollo de la trama.

[2] *Mateo* 10, 39. Todo este capítulo del Evangelio de Mateo resuena poderosamente con el drama moral de *El mercader de Venecia.*

[3] El autor es testigo de que la perversión posmoderna del significado de la obra llega a extremos como los de una representación en el Theatre Royal de Norwich, en Inglaterra, en que Bassanio y Antonio estaban caracterizados como neonazis que amenizaban sus diálogos con Shylock propinándole puñetazos y patadas y escupiéndole en la cara.

[4] Daniel H. Lowenstein, «Law and Mercy in *The Merchant of Venice*», en *The Merchant of Venice*, ed. Joseph Pearce, Ignatius Critical Editions (San Francisco: Ignatius Press, 2009), p. 222.

[5] *Ibídem*, p. 221.

VIII. LLEVADME, AMABLE LUZ

Mientras Portia canta la necesidad del sacrificio y la locura de la vanidad, Bassanio sopesa el significado de los tres cofres que tiene ante sí. Ajeno a las palabras de Portia, se deja guiar por la amable luz del plomo hasta la verdad que simboliza:

> Así, las apariencias pueden ser lo que menos se parece a la verdad:
> siempre engaña al mundo el adorno.
> En la ley, ¿qué causa hay tan impura y corrompida
> que, aderezada con una voz encantadora,
> no pueda ocultar lo vil de su apariencia?
> En la religión, ¿qué horrenda herejía, que una frente austera
> no pueda bendecir y aprobar con los sagrados textos,
> ocultando el error con hermosos adornos?
> No existe vicio tan simple que no muestre
> signos de la virtud en su exterior.
> ¡Cuántos cobardes, de corazón tan falso
> como escalones de arena, llevan en el mentón
> las barbas de Hércules y del severo Marte,
> y si por dentro los miras tienen el hígado tan blanco como la leche,
> y estos no asumen más que el excremento del valor
> para resultar temibles! Contemplad la belleza,
> y comprobaréis que se compra al peso,
> y de ahí el prodigio de la naturaleza, pues
> son más livianas quienes mayor cantidad llevan.
> Y sucede lo mismo con los rizos de oro, que, enroscados tal sierpes,
> juguetean lascivos con el viento
> acariciando dudosas bellezas, que no son
> sino la propiedad de otra cabeza en que crecieron
> y cuya calavera reposa ya en la tumba.
> Así, el ornamento no es sino engañosa orilla
> de un peligroso mar, velo hermosísimo
> que oculta a una belleza india; en una palabra,
> es la apariencia de verdad con que el tiempo astuto se reviste
> para engañar al más sagaz. Así pues, oro estridente,
> duro alimento de Midas, te rechazo;
> también a ti, mercenario pálido y vulgar
> entre hombre y hombre… Mas tú, plomo mezquino,
> que más que prometer, amenazas,
> me mueve más tu sencillez que la elocuencia,
> y te elijo por eso. ¡Que el gozo sea la consecuencia!
>
> (III, II, 73-107)

El monólogo de Bassanio se cita *in extenso* porque comunica muchas cosas de vital importancia. Su preocupación con la distinción entre lo que realmente *es* y lo que solo *parece* es un tema recurrente en Shakespeare, un tema que, en *Hamlet*, se convierte en

el corazón, la esencia de la obra. ¿Por qué es tan importante esta distinción para Shakespeare? ¿Por qué es incluso la clave del éxito de Bassanio en la prueba de los cofres?

En primer lugar, Shakespeare utiliza el acercamiento de Bassanio al enigma de los cofres como base para saltar a los temas fundamentales de la metafísica, que dividían a los filósofos desde el nominalismo de Guillermo de Ockham, casi trescientos años antes. El hecho de que Shakespeare invariablemente caiga del lado del realismo de Platón, Aristóteles y santo Tomás de Aquino, y en contra del nominalismo de Ockham y el protorrelativismo que representa, constituye una prueba más del catolicismo del Bardo. Según los realistas, la *esencia* o *ser* de una cosa es inmutable y contrasta con aquellos atributos que son cambiantes, accidentes, o, según Bassanio, *adornos*. Esas distinciones le pueden parecer irrelevantes, adornos, a la cultura posfilosófica en que nos encontramos, pero para Shakespeare, y para la cultura europea del siglo dieciséis, esos temas estaban en el centro del caldero de controversia y de conflicto que llevaba hirviendo desde el Renacimiento, y que desde la Reforma se había desbordado[1]. Para Shakespeare y sus coetáneos, la batalla entre realismo y nominalismo era un tema candente, y Shakespeare adopta una postura clara a favor del primero.

En la época de Shakespeare, la guerra entre las dos posturas había evolucionado, convirtiéndose en un conflicto más complejo entre un humanismo cada vez más secularizado, y un escolasticismo atrincherado pero desafiante[2]. Los humanistas adoptaron una visión antropocéntrica del mundo y de la realidad, en la creencia de que la mejor manera de estudiar al hombre es a través del hombre, dejando a Dios al margen; los escolásticos, por otro lado, insistían en una visión teocéntrica del mundo y de la realidad, enfatizando que al hombre como mejor se le entiende es a la luz de su Creador. En *El mercader de Venecia*, el mundo del humanismo secular y su materialismo intrínseco se encuentra en Venecia, mientras que el otro mundo, el del escolasticismo y su espiritualidad católica intrínseca, se encuentra en las alturas de Belmont. Es tentador, desde luego, ver el paralelismo con la distinción que hace san Agustín entre la Ciudad del Hombre y la Ciudad de Dios, y nos preguntamos si Shakespeare estaría pensando en san Agustín al acentuar la diferencia entre la mundana Venecia y la celestial Belmont.

Una vez expuesto el fondo filosófico del famoso monólogo de los cofres de Bassanio, volvamos al monólogo en sí, para estudiarlo en detalle. Sus primeras palabras distinguen que las cosas nunca son lo que aparentan, es decir, que las apariencias, sus cualidades *accidentales* o *nominales*, engañan. En otras palabras, la *esencia* de la cosa, su *realidad*, no está definida por sus cualidades accidentales u ornamentales, ni depende de ellas. Pero al mundo, o sea, Venecia y su humanismo y nominalismo, lo engaña el ornamento. Solo ve la verdad nominal de la realidad, y no su esencia espiritual. Una vez minada la realidad esencial de la cosa, es decir, su objetividad inmutable, su ser se convierte en nominal, es decir, sujeto a cambio y dependiente de cómo se percibe en relación a otras cosas. Este nominalismo filosófico tiene amplias ramificaciones. Si todas las cosas son relativas, nuestros conceptos del bien y el mal también lo serán. En estas circunstancias, la objetividad moral del cristianismo se ve suplantada por el relativismo moral de

Maquiavelo:

En la ley, ¿qué causa hay tan impura y corrompida
que, aderezada con una voz encantadora,
no pueda ocultar lo vil de su apariencia?

De nuevo, hemos de recordar que Bassanio habla en un momento de la obra en que está presente el espectro de Robert Southwell: nos damos cuenta de su presencia repetidas veces por el poder de la alusión. Para Shakespeare, como católico que probablemente conoció bien a Southwell, las palabras de Bassanio encapsularían la farsa de la justicia que dio muerte al santo[3]. El jesuita, sacerdote de la Iglesia católica, representa la verdad objetiva, y su virtud se ve manchada en el juicio por los argumentos «impuros y corrompidos» de los abogados de lengua de serpiente que, con «los encantos de la voz», disimulan «lo vil de su apariencia» dándole apariencia de justicia.

Bassanio, después de arremeter implícitamente contra el uso maquiavélico de la ley para perpetrar una injusticia en nombre de la «justicia», procede a arremeter contra la utilización de las Sagradas Escrituras para justificar la «horrenda herejía»:

En la religión, ¿qué horrenda herejía, que una frente austera
no pueda bendecir y aprobar con los sagrados textos,
ocultando el error con hermosos adornos?

Recordemos que Shakespeare vivió en el caldero del cambio que siguió a la Reforma, un tiempo en que todas las facciones usaban las Escrituras para justificar sus posturas respectivas, y para condenar las «horrendas herejías» de sus oponentes. Era una época en que, en palabras de Chesterton en *Lepanto*, «el cristiano mata al cristiano en una estrecha y polvorienta estancia», mientras los teólogos, «llenos de cosas confusas, y de textos y ojos dolientes», se condenaban unos a otros por herejes. Siendo así, es tentador ver en estas palabras de Bassanio una condena de todas las disputas teológicas, denuncia en que él, y por implicación también Shakespeare, parece criticar tanto a católicos como a protestantes por el frenesí teológico iniciado por la Reforma, al decir, como Mercutio en Romeo y Julieta, «¡malditas vuestras familias!»

Pero las palabras de Bassanio hay que entenderlas en el contexto de los tiempos en que escribió Shakespeare, y hay que leerlas a la luz filosófica nominalista y realista que da color a todo el monólogo. Si lo hacemos así, vemos claramente que Bassanio condena el nominalismo implícito y el relativismo *de facto* de la doctrina protestante de *sola scriptura*. La consecuencia inevitable de esta doctrina, defendida por Martín Lutero y una de las piedras angulares de la Reforma, fue que los cristianos protestantes empezaron a leer la Biblia subjetivamente, interpretando su significado a la luz de sus propias presuposiciones y sus propios prejuicios, sin someter esa subjetividad a la piedra de toque de la objetividad inherente a la autoridad doctrinal de la Iglesia. Bajo la doctrina de *sola scriptura*, la Biblia se convierte en un texto independiente de su contexto y de la autoridad inherente a su Autor. Desde el punto de vista católico, la Iglesia, como Cuerpo Místico de Cristo, selló la Biblia con su autoridad, editando las Escrituras a la luz del Espíritu Santo, y decidiendo qué textos antiguos había que incluir en el Libro de divina sanción, y cuáles había que omitir. Siendo así, la verdad de las Escrituras, es decir, su

significado objetivo y auténtico, se encontraba en la doctrina de la Iglesia, en su posición única como autoridad divina sancionada por el Autor del Libro. Por el contrario, la doctrina protestante de *sola scriptura* puede verse como raíz y arquetipo de todas las lecturas subjetivas, aunque no fuese esta la intención de sus defensores primeros.

Antes de volver a las palabras de Bassanio, tal vez fuese útil ver cómo compara G. K. Chesterton la objetividad de Shakespeare, en materia de fe, con la subjetividad del gran homólogo protestante del Bardo, John Milton:

> Casi todos los ingleses son o shakesperianos o miltonianos. No quiero decir con esto que admiren más a uno o al otro; cualquiera en su sano juicio tiene que admirarlos a los dos, infinitamente. Quiero decir que cada uno de ellos representa una parte de lo que compone Inglaterra; y las dos partes son tan antagonistas, que es imposible no estar en un lado o en el otro, aunque sea secretamente… Shakespeare representa lo católico, y Milton, lo protestante… Cuando Milton habla de religión, es la religión de Milton: la religión que Milton ha hecho. Cuando Shakespeare habla de religión, […] es de la religión que lo ha hecho a él.[4]

No es sorprendente que a Chesterton se le pidiera que aclarase el razonamiento tras su aserto del catolicismo de Shakespeare:

> Me ha escrito un lector para preguntarme qué quería decir con que Shakespeare era católico y Milton, protestante. El que Milton fuese protestante, supongo que no me lo discutirá […] pero lo que digo de la religión de Shakespeare tal vez sea menos obvio, aunque, según creo, no menos cierto… Estas impresiones son difíciles de explicar […] Pero he aquí, al menos, una manera de expresar la diferencia entre las religiones respectivas de Shakespeare y Milton. Milton está poseído de lo que es, supongo, la primera idea del protestantismo, y la mejor: la idea de que el alma individual pruebe toda la verdad que existe, y defienda que la verdad que no ha probado es una verdad menos valiosa y menos vívida. Pero Shakespeare está poseído, total y absolutamente, de la idea primera y mejor del catolicismo: que la verdad existe, nos guste o no, y que somos nosotros los que nos tenemos que acomodar a ella […] Pero no sé cómo mejor describir este asunto indescriptible, sino diciendo simplemente que la religión de Milton era la religión de Milton, y la religión de Shakespeare no era de Shakespeare.[5]

La comparación que hace Chesterton entre Shakespeare y Milton arroja una luz intrigante sobre nuestra discusión presente de la *sola scriptura*, indicando que, a juicio de Chesterton, aquel estaba conforme con la doctrina objetiva de la Iglesia católica, mientras que este abrazó la *sola scriptura*, utilizándola con un relativismo implícito para fabricarse una fe hecha a medida, personalizada. En la obra de Shakespeare no hay nada que señale a un desacuerdo con las enseñanzas del catolicismo, mientras que Milton, en su *Paraíso perdido*, abjura de la Santísima Trinidad, y relega a Cristo al papel de mera criatura, creada por el Padre tras la creación de Satanás.

Todo esto quiere decir que hay que juzgar las palabras de Bassanio en el contexto del acalorado debate sobre las consecuencias de la *sola scriptura*. Desde el punto de vista católico, su queja de que la «horrenda herejía» estaba siendo aprobada «con los sagrados textos» resume la esencia de la objeción de la Iglesia a la plétora de interpretaciones subjetivas de las Escrituras que siguió a la Reforma.

El resto del monólogo de Bassanio va haciendo espirales y tirabuzones en torno a la diferencia central entre lo que verdaderamente *es* y aquello que solo *parece* ser. En todas partes la «gravedad», es decir, el mal objetivo, se oculta «con hermosos adornos». El vicio queda oculto tras «signos de la virtud en su exterior»; los cobardes ocultan su cobardía «de corazón tan falso», «de hígados tan blancos como la leche», poniéndose la máscara de Hércules o Marte; la fealdad se oculta tras una máscara de afeites; y la

belleza física, envenenada de autocomplacencia narcisista, oculta la verdadera letalidad de su vanidad:

> Y sucede lo mismo con los rizos de oro, que, enroscados tal sierpes,
> juguetean lascivos con el viento
> acariciando dudosas bellezas, que no son
> sino la propiedad de otra cabeza en que crecieron
> y cuya calavera reposa ya en la tumba.

Bassanio recurre varias veces a la relación entre el pecado y la muerte, mientras intenta desentrañar el enigma de los cofres, y sus palabras representan uno de los numerosos ejemplos del empleo por parte de Shakespeare del *memento mori*. Este recurso literario era especialmente popular en el arte medieval, y significa un recordatorio aleccionador de los novísimos que todo cristiano debe recordar: la muerte, el juicio, el cielo y el infierno. El recuerdo de la muerte, en la imagen de la calavera y la tumba, se une con el infierno a la que lleva aquella a los que se condenan en el juicio de su pecado. Shakespeare utiliza repetidas veces en su obra el *memento mori*, otro potente indicio de su cristianismo ortodoxo.

La yuxtaposición de «sierpes» y «oro» para describir los hermosos «rizos» sirve para mostrar que las «dudosas bellezas» no pueden sustituir la auténtica belleza de la virtud. Las «sierpes» simbolizan la relación satánica entre la belleza exterior y la corrupción interior, y su uso conjunto con «oro» es un indicio de que Bassanio tiene que despreciar la manifestación de belleza aparente o virtud aparente, para buscar la virtud auténtica que no se deja engañar por el ornamento»:

> Así, el ornamento no es sino engañosa orilla
> de un peligroso mar, velo hermosísimo
> que oculta a una belleza india; en una palabra,
> es la apariencia de verdad con que el tiempo astuto se reviste
> para engañar al más sagaz. Así pues, oro estridente,
> duro alimento de Midas, te rechazo;
> también a ti, mercenario pálido y vulgar
> entre hombre y hombre; mas tú, plomo mezquino,
> que más que prometer, amenazas,
> me mueve más tu sencillez que la elocuencia,
> y te elijo por eso. ¡Que el gozo sea la consecuencia!

Y así, en uno de los pasajes más potentes de todo el canon shakesperiano, Bassanio elige el cofre verdadero por encima de sus seductores rivales, optando por lo auténticamente *real*, la *esencia* misma de la virtud, por encima del «ornamento» superficial de la falsa virtud que siempre engaña el mundo.

Portia se siente tan abrumada por la emoción, al ver que su amado está eligiendo bien, que teme que todo sea demasiado para ella:

> Oh, amor, modérate, templa tu arrobo,
> con mesura derrama el gozo, ¡frena este exceso! (III, II, 111-12)

No es esta la reacción propia de la que supuestamente ha hecho trampa, cínicamente indicándole al amado la solución del enigma.

Al ver la imagen pintada de Portia, Bassanio se siente abrumado por su belleza, y se maravilla de la majestad del talento artístico que ha producido semejante parecido. Pero

se da cuenta de que ni el arte más hermoso puede compararse con la Portia de carne y hueso que tiene delante:

> […] Pero mirad hasta qué punto
> la sustancia de mis elogios no hace justicia a esta sombra,
> y no la estima en lo que vale: la sombra
> va renqueando tras la sustancia. (III, II, 126-29)

Shakespeare vuelve a colocar la acción en suelo filosófico firme. El retrato, aunque hermoso, no es sino un pálido reflejo, una mera sombra de la Portia *real* o *esencial*, la *sustancia*. El amor y el deseo de Bassanio no se satisfarán con una mera imagen de Portia, una cosa que solo *se parece* a ella; él necesita una comunión completa, una unidad con su presencia real, y no se conformará con menos. El lenguaje de Bassanio alude tal vez a la alegoría de la caverna de *La república* de Platón, con su distinción entre las sombras de la realidad y la realidad en sí, o tal vez a la discusión aristotélica de las sustancias primarias y secundarias. Sea como fuere, la filosofía de Bassanio está en completa conformidad con el realismo filosófico, defendido por la Iglesia católica en el platonismo cristiano de san Agustín, o el aristotelismo cristiano de santo Tomás, y en oposición dialéctica con el nominalismo que había sido condenado por la Iglesia. Al igual que su teología, la filosofía de Shakespeare es completamente ortodoxa.

Visto dentro del contexto filosófico de los versos inmediatamente precedentes, el homenaje de Bassanio a Portia como «dama por tres veces hermosa» (III, II, 146) se presenta como enigma metafísico que habrá que desentrañar. Es difícil que el lector cristiano no piense en la Santísima Trinidad ante semejante frase, pero es más probable que aluda a la «trinidad» a la que alude Platón en sus *Diálogos*: el bien, la verdad y la belleza. No obstante, la metafísica cristiana está arraigada en la idea de que Dios es el Bien, la Verdad y la Belleza. Y como Dios es Uno, aunque contenga tres Personas distintas, así también el Bien, la Verdad y la Belleza también son Uno: el Bien es Verdad, la Verdad es Belleza, y la Belleza es el Bien. La trinidad platónica se subsume y se consume, pues, en la Trinidad, su origen e inspiración. La «dama por tres veces hermosa» refleja el bien, la verdad y la belleza de Dios. Y estos son, naturalmente, el auténtico bien, la auténtica verdad y la auténtica belleza que buscan Bassanio, Portia y Antonio, lo contrario de la falsedad enmascarada que se hace pasar por el bien, la verdad y la belleza en los personajes menos virtuosos. A los ojos de estos, cegados por su capacidad para ver solo la apariencia, la elección de Bassanio, de pobreza voluntaria por encima del brillo de las riquezas temporales, es de tontos. Pero son los pretendientes mundanos los que se van de vacío, sin la perla de gran precio inaccesible para el oro o la plata; y es Bassanio, y no los pretendientes mundanos, el que alcanza el gozo del deseo de su corazón. Guiado por la luz de su propia humildad, ve debajo de la superficie el corazón de la realidad.

[1] El nominalismo pronto encontraría poderosos campeones en las obras filosóficas de Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1679) y René Descartes (1596-1650). La postura de Shakespeare es claramente hostil a la que defienden estos pioneros de la filosofía moderna.

[2] El humanismo secular había estado ganando fuerza en la esfera de la filosofía política desde la publicación de *El príncipe* de Maquiavelo en 1572, y gran parte de la obra de Shakespeare puede verse como choque dialéctico entre este nuevo espíritu de secularismo cínico y la antigua idea de la virtud que defiende el cristianismo ortodoxo. Shakespeare se pone del lado de la Iglesia contra los humanistas: sus villanos son maquiavélicos, y sus héroes y heroínas ostentan las virtudes tradicionales.

[3] Estas líneas podrían indicar que *El mercader de Venecia* se escribió tras el juicio y la ejecución de Southwell en 1595. Pero incluso si se hubiera escrito antes, tuvo que ser mientras Southwell estaba encarcelado, esperando a ser juzgado; Shakespeare ya tenía mucha experiencia de anteriores juicios falsos a sacerdotes y otros «papistas», entre ellos parientes suyos, que luego eran ejecutados por su fe católica.

[4] G. K. Chesterton, *Illustrated London News*, 18 de mayo de 1907.

[5] *Ibídem*, 8 de junio de 1907. Intrigante y asombrosamente, el 23 de mayo de 1908, es decir, menos de un año después de que Chesterton escribiera estas palabras, se publica en el *Tablet* una carta que aporta pruebas documentales de lo impensable: que Milton tal vez muriese católico. Aunque parezca increíble, las pruebas las presenta el respetado historiador W. H. Grattan Flood, y la fuente es fiable. En el séptimo informe de la Comisión de Manuscritos Históricos, Grattan Flood se encontró la siguiente declaración, sacada de la autobiografía de sir John Percival, en el tomo segundo de los documentos de Egmont: «Milton, el poeta, murió papista. El doctor Charlotte, profesor del University College de Oxford, me contó hace poco en Bath que recuerda haber oído decir al doctor Binks que estuvo en una fiesta durante el reinado del rey Jacobo, estando presente sir Christopher Milton, juez y hermano mayor del famoso señor Milton, el poeta; que el juez dijo públicamente que su hermano fue papista algunos años antes de morir, y que como tal murió. Yo estoy más convencido aún porque el doctor English me dijo que había oído muchas veces decir al señor Prior, el poeta, que el difunto conde de Dorset le había dicho lo mismo».

IX. EL VICIO DE LA VENGANZA

Ya es hora de dejar el mundo real de Belmont, y dirigir nuestra atención hacia el mundo falso de Venecia, pasando de la prueba celestial de los cofres en Belmont a la prueba de Antonio y Shylock en las cortes de justicia venecianas.

En contra de todas las probabilidades, ninguna de las mercancías de Antonio llega a su destino, de manera que no puede pagar la deuda en el tiempo estipulado, y queda a merced de Shylock:

¿Perdidas todas sus expediciones? ¿Ninguna se ha salvado?
De Trípoli, de Inglaterra, de Méjico,
de Berbería, de Lisboa y de la India,
¿ni un barco ha escapado al beso terrible
de esas rocas, ruina de mercantes? (III, II, 267-71)

El naufragio de todos los barcos de Antonio, en lugares tan dispares del mundo, es algo que cuesta creer. Semejante coincidencia catastrófica desafía las leyes de la probabilidad, y deja al lector con la sensación de que Shakespeare se ha rebajado a una treta barata, al basar la trama en algo tan improbable. Pero Shakespeare no acostumbra a edificar sus construcciones edificantes sobre cimientos falaces, ni se rebaja a recursos tan increíbles, si no es para triunfar. Si esto es así, debemos mirar más allá de la acusación mundana de ineptitud por parte del autor, y buscar la auténtica razón del empleo por parte de Shakespeare de una coincidencia tan improbable. Dando por hecho que no es una torpe imperfección de su dramaturgia, debe de estar pensada para servir a la simetría de la trama, de algún modo alegóricamente significante. Si el hecho es difícil de creer a nivel de la coincidencia mundana, no nos queda otra alternativa que admitir que el increíble curso de los acontecimientos ilumina la mano de la providencia en la catástrofe, un *deus ex machina* tan decoroso en las tramas sobrenaturalmente sobrecargadas de Shakespeare, como indecoroso en la maquinaria atea de gran parte del teatro secular de hoy. ¿Cuáles son, entonces, el significado alegórico y la simetría dramática de la increíble catástrofe?

Considerando su importancia central para el desenlace subsiguiente, tiene que ser evidente que los múltiples naufragios sirven de piedra de toque por el que hemos de juzgar a Antonio y a Shylock; o, por expresarlo con más corrección y objetividad, sirven de piedra de toque por el que Antonio y Shylock serán juzgados, no por nosotros, sino por el Juez de todos los hombres. Este objetivo se hace manifiesto en el hecho de que Shakespeare recurre a la misma treta literaria más tarde en *La tempestad*, donde se dice explícitamente que el naufragio sirvió providencialmente para restaurar la armonía entre

los personajes. El lector moderno tal vez recuerde también la mano paradójicamente providencial de Dios en *El naufragio del Deutschland,* de Gerard Manley Hopkins, en que un desastre natural que se cobra las vidas de muchas personas, ahogadas en el temporal, sirve como instrumento de la gracia de Dios:

¿Es el naufragio, pues, cosecha?
¿La tempestad el grano lleva a Ti?

En la obra de Shakespeare, como en el poema de Hopkins, el naufragio es cosecha; y la tempestad de Shakespeare, como la de Hopkins, lleva el grano de la verdad que fructificará al desarrollarse la trama. La cosecha resultará amarga para aquellos que la esperaban dulce, y dulce para los que la esperaban amarga. Shylock, que se regocijó con la noticia de los barcos hundidos, se verá hundido a su vez, por su respuesta; Antonio, que se vio arruinado, descubrirá riquezas inesperadas en la estela de los naufragios. En ambos casos, los naufragios son un ajuste de cuentas.

Antonio, como los pretendientes indignos de la prueba de los cofres, ha puesto su confianza en el oro y la plata. Pero a diferencia de aquellos, no veía en su oro o su plata el medio para alcanzar el anhelo de su corazón, como queda claro en la primera escena de la obra (véase el capítulo 3). Tal vez confiase demasiado en la riqueza material, como resulta evidente cuando ve hundidas sus esperanzas materiales en las «rocas que arruinan a los mercaderes», pero, cuando se ve ante una prueba, opta, como su amigo Bassanio, por «arriesgar todo cuanto posee» por amor a otra persona. Al elegir libremente la carga del sacrificio, el plomo del amor, la Cruz de Cristo, muestra el amor más grande, al ofrecer la vida por los amigos. Antonio, como Bassanio, resulta digno al elegir correctamente, superando la prueba de la virtud.

Pero el centro de la acción en el tribunal de justicia no es la prueba de Antonio, sino la de Shylock; es posible gracias a la pérdida de la riqueza de Antonio en el mar. ¿Superará Shylock la prueba de la virtud, mostrando misericordia a su deudor? ¿Superará la prueba, más difícil aún, de perdonar o incluso de amar a su enemigo? ¿O fracasará miserablemente en la ignominia de su propio odio, aprisionando a su víctima en el tornillo de la venganza, y exigiendo a toda costa el pago?

Desde el comienzo, Shylock parece empeñado en vengarse. Cuando Antonio intenta razonar con él, Shylock endurece el corazón ante las súplicas de su enemigo:

Antonio. Escúchame, buen Shylock.
Shylock. ¡Exijo lo acordado! ¡Contra el acuerdo ni una palabra!
He jurado que haré cumplir mi contrato.
[…]
Antonio. Te ruego que me escuches.
Shylock. Exijo lo acordado; me niego a escuchar nada.
Exijo lo acordado, ni una palabra más.
De mí no harás un blando, un idiota de mirada ausente,
de esos que sacudiendo la cabeza se apiadan, y suspiran, y ceden
ante mediadores cristianos. No sigas.
No quiero hablar. Quiero lo acordado. (III, III, 3-5, 11-17)

Sale Shylock, empeñado en la «justicia» y sordo a las súplicas de Antonio; para no olvidar la auténtica causa del odio de Shylock, Antonio nos vuelve a recordar que su

enemistad hunde sus raíces en el problema de la usura:

Dejadle en paz,
no seguiré rogándole inútilmente.
Él busca mi vida; su motivo lo conozco bien:
he librado de su incautación
a muchos que vinieron, afligidos, a pedírmelo;
por eso me odia. (III, III, 19-24)

Está claro que Shakespeare tiene interés en mostrarnos, cada vez que puede, que la cuestión es la usura, no el odio racial, ni siquiera las diferencias religiosas, aunque estas, al contrario que aquellas, están desde luego presentes, por más que solo de manera secundaria. El crimen de Antonio, a ojos de Shylock, y el motivo por el que lo odia, es el haber pagado las penalizaciones debidas a Shylock por aquellos que se habían retrasado en sus pagos. Al liberar a los deudores de Shylock de sus compromisos con él, Antonio actuaba según la caridad, según las enseñanzas cristianas, aliviando las consecuencias indeseables de un acto inmoral: el préstamo con usura. La villanía de Shylock como usurero se ve exacerbada por su odio hacia la virtud de Antonio.

Ya está preparada la escena para el juicio, segunda de las tres pruebas que nos presenta Shakespeare en el desarrollo de la obra.

En la primera prueba, en Belmont, se nos mostró la inseparabilidad de amor y sacrificio. «Yo represento el sacrificio», dice Portia. Es sacrificada por el amor de su padre, y solamente puede ganarla el amor sacrificado del pretendiente digno. Ella se sacrifica libremente al que se sacrificará libremente por ella. El verdadero amor desdeña el mundo y todo lo que este ofrece, para ganar la perla de gran valor que está fuera del alcance del mundo. El verdadero amor, y la vida verdadera, entrañan morir a nosotros mismos para disfrutar de una vida más rica, más profunda, y de un amor que sin ese sacrificio no se puede alcanzar. Portia es la víctima porque el verdadero amor *es* sacrificio. Tal es la lección que aprendemos en la prueba de los cofres, y tal es, naturalmente, la lección que está en el centro del cristianismo.

En la segunda prueba, el juicio en Venecia, se nos muestra la inseparabilidad de justicia y piedad. «Pido justicia», dice Shylock, y más adelante: «Yo represento la justicia» (IV, I, 103, 142). No cabe duda de que a Shylock lo ampara la letra de la ley, pero él carece de la piedad necesaria para transformar la ley, de legalismo farisaico y sin corazón, en algo genuinamente justo. Esto queda claro desde el comienzo del juicio, en las palabras introductorias que el Dux le dirige a Antonio:

Lo lamento por ti. Estás aquí para responder
ante un adversario pétreo, un inhumano miserable,
incapaz de piedad, vacío,
sin una gota de misericordia. (IV, I, 3-6)

En este momento es importante recordar el papel metateatral de Robert Southwell a lo largo de la obra. Ya hemos visto que la presencia alusiva del jesuita es evidente en muchos momentos de la obra, y muy especialmente durante la prueba de los cofres, en que Bassanio arriesga todo cuanto posee, como Southwell está dispuesto a ofrecer su vida por amor a Cristo y su Iglesia. Al entrar en la escena del juicio, la presencia

fantasmal de Southwell pasa de Bassanio a Antonio, al encontrarse este a merced de un perseguidor inmisericorde. También hemos visto que varios estudiosos han sugerido una relación metateatral entre Shylock, como personificación apenas disimulada del puritano, y Antonio, personificación también apenas disimulada del jesuita. Esa relación añade una dimensión alegórica crucial a toda la escena del juicio, en que Shakespeare recrea efectivamente el juicio a su amigo Robert Southwell, presentado desde el punto de vista verdadero de Belmont (el catolicismo) y no desde la perspectiva de las cloacas de Venecia (la propaganda estatal isabelina). Una vez establecida esa relación, la justicia exigida por Shylock se parece inquietante, incómodamente, a la justicia que se le imparte a Southwell en el tribunal de Isabel. Shylock clama que tiene derecho a cortar una libra de la carne más próxima al corazón de Antonio. Es la ley, está escrita en el acuerdo, y exige que se cumpla. En el caso de Robert Southwell, la ley exigía que los «traidores» jesuitas fuesen ahorcados, destripados y descuartizados. Esto entrañaba colgar al «traidor» convicto por el cuello, bajarlo antes de que perdiese el conocimiento, abrirlo en vivo y sacarle el corazón y demás órganos. En el caso de Southwell, los acusadores no solo exigieron una libra de la carne de la víctima más próxima al corazón, sino que la obtuvieron realmente.

Pero hay en esta escena otra dimensión alegórica que no hay que desdeñar. El juicio, todo él, puede verse como alegoría de la historia de la salvación, en que la antigua ley de los judíos se cumple en la nueva ley del cristianismo. Shylock representa la antigua «ley» y el antiguo «juicio»: el juicio de la antigua ley de los paganos, no menos que la de los judíos, el juicio de la *Orestiada* de Esquilo, no menos que el juicio del *Éxodo* de Moisés. En resumen, Shylock representa la ley y el juicio que exige ojo por ojo. Esta es la situación, el *impasse*, en que nos encontramos al comienzo del juicio.

La primera insinuación del bálsamo sanador de la nueva ley llega en un airado intercambio entre Shylock, que no cede, y Gratiano, que no perdona:

Bassanio. ¿Por qué afilas tu cuchillo con tanto empeño?
Shylock. Para cortar lo que me corresponde a ese atracador.
Gratiano. No en tu suela sino en tu alma, áspero judío,
afilas tu cuchillo. Ningún metal,
ni siquiera el hacha del verdugo, soportará ni la mitad de lo afilado
de tu acerada envidia. ¿Ninguna súplica te llega a atravesar?
Shylock. No, ninguna que tu ingenio sea capaz de componer.
Gratiano. ¡Oh, maldito seas, execrable judío!
¡Maldita sea la justicia por tu vida! (IV, I, 121-29)

Este intercambio vengativo y vituperante parece muy alejado del Evangelio, pero recuerda no obstante la enseñanza de Cristo, de no juzgar para no ser juzgados. Al afilar el cuchillo de la envidia en la suela del zapato, para quitarle la vida a su enemigo, Shylock afila el cuchillo del juicio que le quitará la vida a su propia alma. Al juzgar, será juzgado. Shakespeare relaciona temáticamente *Éxodo* 21, 23-27 («ojo por ojo») con *Mateo* 7, 1-5 («No juzguéis, para no ser juzgados»), ilustrando su profundo conocimiento de la tipología que subyace la teología bíblica. Mientras que en el *Éxodo,* al hombre que le quitó a otro el ojo en una pelea se le ordena que se saque el ojo y lo ofrezca en justa compensación, el pasaje de Mateo responde a esa idea de la justicia señalando la viga en

nuestro ojo, que debería impedir que juzguemos la mota en el ojo ajeno.

> No juzguéis, para que no seáis juzgados. Porque con el juicio con que juzgáis, seréis juzgados, y con la medida con que medís, os será medido. ¿Y por qué miras la paja que está en el ojo de tu hermano, y no echas de ver la viga que está en tu propio ojo? ¿O cómo dirás a tu hermano: Déjame sacar la paja de tu ojo, y he aquí la viga en el ojo tuyo? ¡Hipócrita! saca primero la viga de tu propio ojo, y entonces verás bien para sacar la paja del ojo de tu hermano.[1]

Aquí vemos cómo la nueva ley de Cristo perfecciona la antigua ley de Moisés. Shylock debería mirar los pecados de su propio corazón antes de empeñarse en sacarle el corazón a otro. Si no, será juzgado con la misma dureza de corazón con la que él ha juzgado. Y sin embargo, tiene el corazón tan endurecido de odio contra Antonio, que no hay ruegos capaces de atravesar su dureza. O tal vez, ahondando más aún en el misterio, el corazón de Shylock no pueda ser atravesado por los ruegos de los que tienen el corazón tan duro como el suyo. «¿Ninguna súplica te llega a atravesar?» pregunta Gratiano. «No, ninguna que *tu* ingenio sea capaz de componer», responde el usurero (el énfasis es nuestro). La respuesta de Gratiano, venenosamente sentenciosa, descubre la hipocresía de Gratiano, de duro corazón, hipocresía que solo puede servir para endurecer el corazón de su enemigo aún más:

> ¡Oh, maldito seas, execrable judío!
> ¡Maldita sea la justicia por tu vida!

Primero avisa a Shylock de que será juzgado igual que juzga, y luego condena al infierno tanto a Shylock como a la justicia. Al hacerlo, Gratiano, supuestamente cristiano, se condena a la justicia infernal que le desea al otro. «Porque con el juicio con que juzgáis, seréis juzgados…». No nos extraña que las palabras siguientes de Gratiano ilustren lo caprichoso de su fe:

> Casi haces vacilar mi fe,
> para opinar como Pitágoras
> que las almas de los animales se infunden
> en los cuerpos de los hombres. (IV, I, 130-33)

Gratiano carece de virtud cristiana, y es hipócritamente incapaz de practicar lo que predica; por eso es susceptible de recaer en el paganismo. Donde la nueva ley no ha arraigado, prevalecerá la ley antigua. Parece que Shakespeare diga casi que el hipócrita cristiano no es mejor que el infiel. Y tal vez debamos ver desde este punto de vista la alegría poco cristiana de Gratiano por la caída de Shylock, más adelante. Tal vez debamos ver desde este punto de vista, también, el más famoso monólogo de Shylock, donde se queja de la dureza de corazón de sus enemigos cristianos:

> *Salerio*. […] Pero, decidnos: ¿sabéis si Antonio ha sufrido una pérdida en el mar, o no?
> *Shylock*. Otro feo asunto. Un atracador, un pródigo que ni se atreve a asomarse por el Rialto, un mendigo, que antes se pavoneaba por el mercado: que se ocupe de sus obligaciones. Solía llamarme usurero: que se ocupe de sus obligaciones. Solía prestar por caridad cristiana: que se ocupe de sus obligaciones.
> *Salerio*. Pero estoy seguro de que, si no cumple su contrato, no te quedarás con su carne. ¿Para qué te iba a servir?
> *Shylock*. De cebo para pescar. Aunque no alimente ninguna otra cosa, alimentará mi venganza. Él me ha perjudicado, y por su culpa he perdido medio millón, se ha burlado de mis pérdidas, se ha reído de mis ganancias, ha despreciado mi raza, frustrado mis negocios, enfriado a mis amigos y dado ínfulas a mis enemigos, y todo, ¿por qué? Porque soy judío. ¿No tiene ojos un judío? ¿No tiene manos un judío, órganos,

proporciones, sentidos, afectos, pasiones? ¿No se alimenta de las mismas comidas, no le hieren las mismas armas, no le atacan las mismas enfermedades, no se cura por los mismos métodos, no le enfría el mismo invierno y le calienta el mismo verano que a un cristiano? ¿Es que no sangramos si nos pinchan? ¿No nos reímos si nos hacen cosquillas? ¿No nos morimos si nos envenenan? Y si nos ofenden, ¿no habremos de vengarnos? Si somos como vosotros en todo lo demás, también en eso habremos de parecernos. Si un judío ofende a un cristiano, ¿qué es su humildad? La venganza. Si un cristiano ofende a un judío, ¿cuál debe ser su respuesta, según el ejemplo cristiano? Pues la venganza. La villanía que me enseñáis, la pondré en práctica, y será difícil que no supere a mis maestros. (III, I, 44-73)

No cabe duda de que la patética invectiva de Shylock sirve de reproche a esos cristianos de duro corazón, como Gratiano, que no cumplen con su obligación de amar al prójimo —y al enemigo. Al señalar con el dedo a los cristianos hipócritas, Shakespeare sigue los inestimables pasos de Dante y de Chaucer, sus grandes antecesores católicos. Pero nos equivocaríamos con el dramaturgo y con su obra, si viésemos en las palabras de Shylock un indicio de que Shakespeare desdeña el cristianismo en sí. Como les ocurre a Dante y a Chaucer, los ataques de Shakespeare contra la hipocresía están motivados por su amor por la Iglesia, no por su desdén por ella. Los cristianos hipócritas son causa de escándalo, y de que algunas almas le vuelvan la espalda a Cristo; son, pues, un objetivo adecuado y necesario para el poeta cristiano. Y en cualquier caso, el ataque de Shylock contra sus vecinos cristianos hipócritas es poco convincente como ataque contra el cristianismo, pues no es más que un *argumentum ad hominem*[2]. La autoridad de Cristo no se ve disminuida por la duda de Tomás, la cobardía de Pedro, ni la traición de Judas; la autoridad de la Iglesia tampoco se ve disminuida por las acciones de los pecadores a los que llama al arrepentimiento.

En años recientes, en la estela del antisemitismo nazi, al *argumentum ad hominem* se le ha añadido el *argumentum ad captandum*[3], el arma retórica del demagogo que intenta reemplazar la discusión racional con las pasiones del prejuicio. Donde Shylock emplea argumentos *ad hominem* para justificar sus acciones, los críticos posmodernos emplean argumentos *ad captandum* para fomentar las pasiones asociadas con el holocausto nazi en su discusión del papel de Shylock en la obra. Así, Shylock se convierte en una abstracción personificada, símbolo del holocausto y los horrores de Auschwitz, y por extensión, sus oponentes se convierten en abstracciones personificadas del nazismo y los horrores del nazismo. Como por arte de magia, por un abracadabra literario, Shylock se convierte en víctima, y por ende asume el papel de héroe trágico; y Portia, Bassanio, Antonio y los demás se convierten en perseguidores o racistas, y asumen el papel de villanos. Esto es nada menos que la inversión del significado por la perversión de la percepción. Es sacrificar a Shakespeare en el altar de la angustia etnomasoquista, maldición del posmodernismo. Es la crucifixión del Bardo por los fariseos y filisteos.

Y claro, es irónico que el crimen que perpetran estos críticos posmodernos contra la humanidad de Shakespeare sea tan similar en su tono a los crímenes que perpetran los nazis contra la humanidad. Los nazis eran maestros del argumento *ad captandum* en su guerra contra los judíos, y los posmodernos son igualmente adeptos en el argumento *ad captandum* en su guerra contra la cultura cristiana. Los nazis odiaban irracionalmente a los judíos, y los posmodernos desprecian irracionalmente a todo clásico, blanco, europeo

o varón. Y aunque sería exagerado acusar a los posmodernos de ser tan violentos como los nazis, es cierto no obstante que se desahogan con venenosa invectiva contra cualquier cosa manchada de la marca de Occidente, casi como si fuese la marca de la Bestia.

Pero ya es hora de ir más allá del argumento *ad hominem* de Shylock o el argumento *ad captandum* de los posmodernos, al terreno mucho más firme del argumento *ab auctoritate*, basado en la autoridad genuina. Si lo que queremos es entender el texto viéndolo tal como lo vio su autor, dentro de lo posible, y entendiendo sus partes como partes integrantes del texto literario en su conjunto, veremos al instante que la percepción que de Shylock tiene Shakespeare difiere fundamentalmente de las percepciones erróneas de sus críticos modernos y posmodernos.

La lectura selectiva, fuera de contexto, del monólogo más famoso de Shylock, descubre la ceguera de los críticos a la imagen más amplia que presenta Shakespeare. Lo normal es referirse al texto por «¿No tiene ojos un judío?», enfatizando así el papel de víctima de Shylock; en realidad, el monólogo se refiere mucho más a la venganza que al hecho de ser víctima. Shylock comienza su monólogo con la afirmación retórica de que usará la libra de carne de Antonio como cebo para peces, añadiendo que la carne «aunque no alimente ninguna otra cosa, alimentará mi venganza». Termina el monólogo pronunciando dos veces la palabra venganza, *revenge,* con énfasis, y por fin promete que realizará mejor la villanía de la venganza que sus enemigos cristianos. Este énfasis en el vicio de la venganza es lo que domina su monólogo, y las líneas tantas veces citadas, las «victimarias», sirven simplemente como el medio por el que Shylock intenta justificar su vicio. Todo el monólogo, en realidad, es una repetición por parte de Shakespeare del concepto del «ojo por ojo», la justicia inmisericorde, que es el tema dominante del acto tercero. Shylock se siente injuriado, e injuriará a aquellos que lo han injuriado. Este es el tema de Shakespeare, y es lo que quiere transmitir, y está mal manipular sus palabras en aras de un significado alternativo.

Qué interesante resulta que los críticos modernos y posmodernos se desvíen de la práctica convencional de referirse al monólogo por sus primeras palabras. El monólogo de Portia del «quality of mercy» se conoce así porque así empieza, y porque la misericordia es el tema del monólogo. El monólogo de Hamlet, «ser o no ser», se conoce por su primer verso porque es el primero, y porque resume el tema del monólogo. Según esta convención, la vengativa invectiva de Shylock debería conocerse como el monólogo de «como cebo para los peces», palabras que contienen sucintamente el rencor que expresa el monólogo. Referirse a él por las palabras «¿No tiene ojos un judío?», sacado de contexto, arrancado del corazón del monólogo, es extirpar el corazón del propio monólogo, matando su significado por una distorsión subjetiva. Y esto sirve de metáfora para ilustrar cómo han asesinado el texto los críticos modernos y posmodernos. Han cortado la libra de carne más próxima al corazón cristiano de la obra, dándole muerte.

Si miramos el monólogo de Shylock dentro del contexto de las líneas que lo preceden inmediatamente, veremos más claramente aún que la intención de Shakespeare ha sido estratégicamente ignorada por los que defienden el heroísmo trágico de Shylock:

Solanio. Diré «amén» bien deprisa antes que el demonio se cruce en mi oración, pues ahí llega en forma de

judío.
(*Entra* Shylock)
Y bien, Shylock, ¿qué noticias hay entre los mercaderes?
Shylock. Lo sabíais. Vosotros sabíais mejor que nadie, mejor que ninguno, de la fuga de mi hija.
Salerio. Es verdad. Por mi parte, conozco al sastre que le hizo las alas para volar.
Solanio. Y Shylock, por su parte, sabía que el pájaro había emplumado, y que entonces suelen todos abandonar el nido.
Shylock. Está maldita por eso.
Salerio. Eso seguro, si la juzga el demonio.
Shylock. ¡Mi propia carne y sangre, rebelarse así!
Solanio. ¡Deja el cuento, vieja carroña! ¿Rebelarse a tus años?
Shylock. Digo que mi hija es mi carne y mi sangre.
Salerio. Más diferencia hay entre tu carne y la suya que entre el azabache y el marfil; más entre tu sangre y la suya que entre el vino tinto y el del Rin. (III, I, 20-34)

La imaginería que prolifera en estas líneas sugiere algo satánico en las intenciones malévolas de Shylock. Se anuncia su llegada como la del demonio en persona, y cuando él declara que su hija está maldita, la respuesta es que es el demonio (es decir, Shylock) quien la juzga. El uso del verbo «rebelarse» refuerza las connotaciones satánicas, pues Satanás es el rebelde arquetípico, e incluso la palabra «carroña» lleva consigo el hedor del infierno. Shylock es una «vieja carroña» en el sentido de que su carne es la muerte misma, que hiede y se pudre[4], y también, tal vez, en el sentido de que es un ave carroñera que se alimenta de carne muerta. En el sentido primero, la carne de Shylock, muerta y apestosa, no puede ser más distinta de la carne viviente y virtuosa de su hija. En el segundo, las palabras que dice un poco más adelante, de que la carne de Antonio alimentará su venganza, adquieren una fuerza infernal añadida.

Fijémonos en que en ningún momento se dice que a Shylock se le odie por ser judío. Al contrario, se le desprecia solo por su carácter malvado. No es un demonio por ser judío; es un demonio que llega en forma de judío. No se desprecia su carne y su sangre por ser carne judía y sangre judía, sino por ser carroña; está muerta y podrida, y hiede a podredumbre. La carne de Jessica es tan judía como la de su padre, como lo es su sangre, pero son frescas y virtuosas, y tan distintas de las de su padre como el azabache del marfil o el vino tinto del blanco. En resumen, a Shylock no se le desprecia por su raza ni por su religión, sino por el vicio de la venganza que define su carácter. Fijémonos además en que la justicia inmisericorde de Shylock se compara también con la manera en que Satanás juzga a la humanidad entera. Si el Diablo puede juzgarnos, seguro que estamos todos condenados. Y esto presagia, naturalmente, las palabras que Portia le dirige a Shylock:

[…] Así pues, judío,
aunque sea justicia lo que pides, considera que
si la justicia siguiera su curso, ninguno de nosotros
vería la salvación. (IV, I, 197-200)

El intercambio entre Shylock, Solanio y Salerio, en que se compara la maldad de Shylock con la del Diablo, va seguido del malicioso ataque de Shylock contra Antonio, en que a Antonio se le ataca no por su supuesto antisemitismo, sino por su oposición a la usura de Shylock:

Solía llamarme usurero: que se ocupe de sus obligaciones. Solía prestar por caridad cristiana: que se ocupe de sus obligaciones. (III, I, 38-41)

El odio que Shylock le profesa a Antonio está arraigado en que este se opone a la práctica de la usura, y en la práctica de Antonio de prestar dinero libre de interés, por caridad cristiana. Y esto armoniza con, y confirma, la insistencia de Antonio en que es el tema de la usura el que ha causado la enemistad entre ellos.

Estos son, pues, los versos que preceden inmediatamente el monólogo más famoso de Shylock, y el más malinterpretado. Muestran, sin lugar a dudas, que Shylock es un bribón consumado, en la tradición de otros malos shakesperianos como Yago en *Otelo*, o Edmundo en *El rey Lear*, y aunque podamos compadecernos del sufrimiento de un judío que vive en una cultura cristiana, como podemos compadecernos de la situación de Edmundo como hijo bastardo, eso no justifica el mal que perpetran. La venganza es un vicio, y el mal hiede, se llame como se llame.

[1] Mateo 7, 1-5.

[2] El *argumentum ad hominem*, «argumento contra el hombre», es una táctica retórica que se dirige a los sentimientos y las pasiones, más que a la razón y el intelecto. El que argumenta *ad hominem* evita entrar en el tema a discutir, desviando la discusión hacia un ataque sobre el carácter del contrario. Los argumentos *ad hominem* se consideran lógicamente inadmisibles, porque desdeñan la argumentación. Constituyen, sin embargo, el alimento de políticos oportunistas y críticos posmodernos.

[3] El *argumentum ad captandum*, como el *argumentum ad hominem*, se dirige a los sentimientos y no a la razón. Es un argumento que busca encender las pasiones y los prejuicios de las masas. Al igual que los argumentos *ad hominem*, los *argumentos ad captandum* son lógicamente falaces, porque evitan entrar en el tema.

[4] Aquí está claro que la carne es metafóricamente el alma.

X. LA PRUEBA DE SHYLOCK

Gratiano y Shylock se turnan para darse bofetadas; mientras tanto, la escena está preparada para la llegada del Salvador que les mostrará una nueva ley de piedad: no puede ser casualidad que se anuncie la llegada de Portia inmediatamente después del iracundo intercambio entre el judío de duro corazón y el cristiano de corazón igualmente duro. Y desde luego que no puede ser casualidad que se la presente como «un joven doctor de Roma», relacionando así la Ciudad Eterna con las verdades eternas que está a punto de defender. Si Belmont simboliza la Ciudad de Dios y Venecia la Ciudad del Hombre, Roma simboliza el lugar donde la primera se manifiesta a la segunda. Portia desciende de las alturas celestiales de Belmont a los fondos venales de Venecia, vestida de la majestad y la autoridad de Roma. Está preparada para mostrar a los venecianos, tanto judíos como gentiles, la nueva ley que los liberará de la esclavitud de la justicia inmisericorde. Es *Portia*, *puerta* del cielo, el medio por el que todos pueden subir de las cloacas venales a las virtuosas alturas. Es el conducto de la sabiduría y la gracia. En resumen, es símbolo de la mismísima Iglesia.

Ya que estamos explorando la dimensión metateatral de la obra, merecería la pena conjeturar un significado alegórico para el nombre que elige para su *alter ego*. Al decidir llamarse Baltasar cuando aparece como abogado misterioso procedente de Roma, se está relacionando con el Mago igualmente misterioso del Evangelio. La sugerente simetría, entre los tres cofres de oro, plata y plomo, y los tres cofres de oro, incienso y mirra, refuerza la probabilidad de un significado alegórico en el nombre que elige Portia. Los Magos son parte integral de la Epifanía, cuando Cristo se manifiesta ante los gentiles, el momento en que Dios se revela al mundo entero, no solo al pueblo elegido. La llegada de los Magos al portal de Belén representa la primera manifestación de la nueva ley, significada por el nacimiento de Cristo, que reconciliará a judío y gentil, lo antiguo y lo nuevo, en la revelación de la Nueva Alianza del *amor* sacrificial y la *justicia* piadosa. En la prueba de los cofres, la elección correcta es el plomo, símbolo de la muerte, del sacrificio de uno mismo, como requisito necesario del verdadero *amor*; en la prueba de la escena del juicio, la elección correcta es la piedad, es decir, juzgar a los demás como esperamos que nos juzgue Dios a nosotros, como requisito necesario de la verdadera *justicia*. Esta interpretación profundamente católica de los fundamentos teológicos de la justicia se manifiesta en la manera en que Portia se acerca al problema que le plantea el legalismo inmisericorde de Shylock:

Portia. ¿Confesáis que existe el trato?
Antonio. Sí, lo confieso.
Portia. Entonces el judío tendrá que ser clemente.
Shylock. Decidme, ¿qué me obliga?
Portia. No es la obligación cualidad de la misericordia.
Cae como suave lluvia del cielo
sobre el lugar que hay abajo. Es dos veces bendita:
bendice a quien da y a quien recibe.
Es más poderosa en quien más poder tiene, adorna
al monarca en su trono mejor que la corona.
El cetro representa la fuerza del poder temporal
y es atributo de respeto y de majestad,
donde radican el temor y el miedo que inspiran los reyes.
Mas la misericordia está por encima del dominio del cetro,
entronizada en el corazón del rey,
atributo de Dios mismo;
y el poder terrenal más se parece al de Dios
si la piedad sazona la justicia. Así pues, judío,
aunque sea justicia lo que pides, considera que
si la justicia siguiera su curso, ninguno de nosotros
vería la salvación. Todos suplicamos misericordia,
y esa súplica misma nos enseña a rendir
prácticas de clemencia. Si hablo tanto
es para mitigar la justicia de lo que reclamas,
pues si persistes, la severa corte de Venecia
necesariamente deberá actuar contra este mercader. (IV, I, 176-201)

La misericordia, nos dice Portia, es don de la gracia, «atributo es de Dios mismo» que «cae como suave lluvia del cielo». Es «dos veces bendita» porque beneficia a ambas partes de la transacción, la que la da y la que la recibe. Donde está la misericordia, no hay perdedor. Todos salen ganando. Por otro lado, la ausencia de la piedad empobrece a ambas partes, tanto a quien se niega a darla como a aquel a quien se le niega. Este sufrirá un empobrecimiento temporal al faltarle la misericordia, pero aquel estará eternamente maldito, pues Dios le negará la clemencia que él le negó al prójimo. Entonces, si justicia es lo que pedimos, debemos considerar la justicia que rendimos a los demás, y la misericordia que nosotros mismos necesitamos:

Todos suplicamos misericordia,
y esa súplica misma nos enseña a rendir
prácticas de clemencia.

A la luz de las palabras de Portia, no podemos dejar de observar el juego de palabras que hace Shakespeare con *mercy* y *merchant*, misericordia y mercader, derivados ambos del latín *mercedem*, recompensa. Etimológica y éticamente, un verdadero mercader debe estar unido a la verdadera misericordia, y debería agradecer la recompensa que trae esa unidad. Misericordia y gratitud son indivisibles, como se ve en su unidad lingüística en el francés moderno, en que *merci* significa «misericordia» pero también «gracias». Es la verdadera economía, el conocimiento de la economía de la gracia que gobierna el comercio y la comunión de todos los hombres. Esta es la verdadera ley de oferta y demanda, que satisface todas nuestras necesidades, pero exige que cumplamos agradecidos nuestra parte del trato. Esta es la verdadera señal de la Mano Oculta que gobierna toda transacción humana. Es la economía del Amor, la economía de Belmont, la

economía de la Iglesia católica tal y como se manifiesta en su doctrina social a lo largo de los siglos. Es la antítesis de la economía del propio interés, la economía de Venecia, la economía de la Ilustración tal y como se manifiesta en el materialismo implícito del pensamiento económico moderno. Shakespeare se vuelve a manifestar como católico en su tratamiento de las controversias y luchas entre la tradición católica y la innovación de la Ilustración.

Considerando las alturas teológicas a las que hemos visto que asciende Shakespeare, tal vez queramos considerar el significado de la frase «bendita por dos veces». Si «tres veces hermosa», como descripción de Portia, nos recuerda la Trinidad al momento, «bendita por dos veces» como descripción de la misericordia nos recuerda con la misma insistencia la Encarnación, auténtico signo de la misericordia de Dios para con la humanidad. La Trinidad es «hermosa por tres veces» como tres Personas en un solo Ser; Cristo es «bendito por dos veces» porque reúne en una Persona dos naturalezas, la divina y la humana. Así nos muestra Portia que la misericordia de Dios, encarnada en la Persona de Jesús, es el modelo y el tipo de la clemencia que debemos tener unos con otros. Las palabras de «Baltasar» son una verdadera epifanía.

Pero tiene que ser significativo que una gran parte del monólogo de Portia se refiera a la necesidad de que reyes y monarcas muestren misericordia:

> Es más poderosa en quien más poder tiene, adorna
> al monarca en su trono mejor que la corona.
> El cetro representa la fuerza del poder temporal
> y es atributo de respeto y de majestad,
> donde radican el temor y el miedo que inspiran los reyes.
> Mas la misericordia está por encima del dominio del cetro,
> entronizada en el corazón del rey,
> atributo de Dios mismo;
> y el poder terrenal más se parece al de Dios
> si la piedad sazona la justicia.

Considerando la omnipresencia de la sombra de Robert Southwell a lo largo de la obra, es difícil no ver en estos versos un ruego a la reina Isabel de que se muestre clemente con los jesuitas a quienes sus tribunales ajustician de manera sangrienta. Tal vez indiquen estos versos que la obra es anterior a la ejecución de Southwell, aunque también podrían ser una crítica patética, tras la ejecución, de la falta de clemencia que ha habido hacia el sacerdote mártir.

La dimensión cristológica de las palabras de Portia se confirma en la respuesta de Shylock:

> ¡Mis actos sobre mi cabeza! Anhelo la ley,
> y el castigo, y el cumplimiento del contrato. (IV, I, 206-7)

Para el público cristiano de Shakespeare, mucho más versado en las Escrituras que sus críticos posmodernos, las palabras de Shylock resonarían como eco del Evangelio: «Y todo el pueblo respondió: 'Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos'»[1]. Aquí Shylock se pone en el papel de los escribas y los fariseos ante la Crucifixión, idea que se ve reforzada más adelante, cuando Shylock expresa su preferencia por Barrabás sobre cualquier cristiano:

> Yo tengo una hija:
> ¡ojalá que cualquiera de la estirpe de Barrabás
> fuese su esposo, antes que un cristiano! (IV, I, 295-7)

Las afiladas palabras del usurero llevan implícita su opinión de que Jesús se mereció la crucifixión. Si Shylock prefiere ver a su hija casada con «cualquiera de la estirpe de Barrabás, antes que [con] un cristiano», está claro que prefiere a Barrabás antes que a Cristo. Se coloca con la multitud que pide a gritos la sangre de Jesús y la liberación de Barrabás. Y como la multitud, está dispuesto a que sus actos caigan sobre su cabeza.

Todo lo anterior indica claramente que Shakespeare no tiene empeño en que simpaticemos con Shylock, cosa a tener en cuenta mientras contemplamos la caída del usurero. Y a pesar de que Shakespeare se esfuerza por hacernos ver la escena del juicio tal como él la ve, muchos críticos del Bardo, y muchos productores contemporáneos, pintan a Shylock como víctima de una aparente hipócrita falta de clemencia por parte de Portia. Una notable y noble excepción es Daniel H. Lowenstein, profesor de la Facultad de Derecho de UCLA, cuyo magistral análisis de los vericuetos legales y la dinámica moral del enfrentamiento Portia-Shylock es totalmente convincente:

> Para entender la escena del juicio, hay que entenderla en su conjunto. La escena, al igual que la porción Shylock-Antonio de la obra en general, gira en torno a un intento de asesinato. Los críticos tienden a escribir como si la escena tratase en realidad del contrato, y a tratar la invocación del estatuto criminal por parte de Portia como si fuese algo secundario. Solo si tenemos en cuenta la cuestión del intento de asesinato podremos leer o ver la escena entendiendo la actuación de Portia y la riqueza de la escritura de Shakespeare.[2]

Lowenstein nos recuerda que Shylock había declarado repetida y públicamente su intención de hacer que se cumpliera el contrato, y cobrarse una libra de la carne de Antonio, incluso antes de comenzar el juicio, y que había confirmado estas maliciosas intenciones al exigir el proceso y hacer detener a Antonio. Se había negado a aceptar el doble de la cantidad debida en lugar de lo acordado, y había declarado retóricamente que rechazaría doce veces la cantidad debida (IV, i, 84-87). «Estos actos constituyen de sobra "intentos directos o indirectos" de cobrarse la vida de Antonio», afirma Lowenstein, indicando que Shylock ya era culpable de ese delito antes de la entrada de Portia. Al ser esto así, es incorrecto dar por hecho que Portia lo está atrapando. «Él ya se ha metido en la trampa. Portia se esfuerza enconadamente durante el juicio por hacerle salir de ella antes de que se cierre de golpe»[3].

Lowenstein considera ahora el significado crucial del breve diálogo entre Portia y Shylock que precede inmediatamente el monólogo de la «cualidad de la misericordia» de Portia:

> *Portia*. ¿Confesáis que existe el trato?
> *Antonio*. Sí, lo confieso.
> *Portia*. Entonces el judío tendrá que ser clemente.
> *Shylock*. Decidme, ¿qué me obliga?
> *Portia*. No es la obligación cualidad de la misericordia…

¿Por qué se contradice Portia, aparentemente, al decir por un lado que Shylock tendrá que tener piedad, y por otro, que la clemencia no puede ser obligada? El motivo de esta aparente contradicción es un sincero deseo por su parte de salvar a Shylock de la trampa

que se ha puesto él mismo. De nuevo Lowenstein:

> Shylock es culpable de un grave delito, y sufrirá un castigo severo, pero como Antonio está todavía sano y salvo, aún es posible que Shylock salga del enredo, si perdona voluntariamente a su adversario. Así pues, «tendrá que ser clemente», en el sentido de que, si no, será castigado. Pero la clemencia no puede ser obligada, pues, una vez informado de su situación, su renuncia al contrato ya no será voluntaria y su culpa quedará sin purgar. Lejos de atrapar a Shylock, Portia pronuncia algunas de las palabras más elocuentes jamás dichas en la lengua inglesa para hacerle abandonar el letal camino que ha emprendido.[4]

El monólogo más famoso de Portia está infuso de ironía dramática. No es simplemente que *trate* de la misericordia: *es* en sí un acto de clemencia. Ha guardado sus palabras más elocuentes, no para ganarse a su amado, sino para salvar a un pecador. Pero el pecador no quiere que lo salve. Cuando le da una última oportunidad de salir de la trampa que él mismo se ha hecho, Shylock permanece obstinado en su exigencia de cobrarse una libra de la carne de Antonio. «La trampa se cierra encima de él», escribe Lowenstein. «La culpa la tiene él, y no Portia, que ha hecho lo que ha podido para salvarlo»[5].

Pero ¿no es un poco sádica Portia, al negarse aparentemente a mostrarle a Shylock la clemencia que defiende? ¿No está siendo una hipócrita, al aplicar la «justicia» del contrato de manera aparentemente inmisericorde? Se le suele acusar a menudo de actuar así contra Shylock, pero en realidad no es culpable de ninguna de las dos cosas. Al contrario, actúa de manera desapasionada, conforme a la justicia clemente que ha estado predicando. Ha avisado a Shylock de los peligros de insistir en la justicia en ausencia de la clemencia, y ha usado sus considerables dotes retóricas para persuadirle de que cambie de empeño. Shylock tiene que tener clemencia porque si la justicia siguiese su curso, ninguno de nosotros vería la salvación. Está avisado, pero no hace caso. Es más, responde insistiendo en que caigan sus actos sobre su cabeza, es decir, que lo juzguen de acuerdo con cómo juzga él. Shylock consigue lo que quiere. Es más, como le recuerda Portia, consigue lo que exige:

> Puesto que exiges justicia, ten la seguridad
> de que tendrás justicia, más de la que deseas. (IV, I, 315-16)

No lo está castigando más de lo que merece al darle más de lo que desea; simplemente afirma que, al exigir una justicia inmisericorde, consigue más de lo que pensaba. Así, cuando Shylock intenta limitar sus pérdidas aceptando la oferta anterior, del triple del pago debido, se le recuerda que solamente va a obtener la justicia que exigió. Solo la libra de carne estipulada en el contrato, y nada más. Aunque Bassanio se conformaría con pagarle a Shylock el triple del precio de la deuda, ese pago no está en el contrato, luego no es estrictamente de justicia. Pagarle a Shylock el dinero sería un acto de clemencia, un acto de bondad más allá de la estricta letra de la ley. Shylock ha pedido justicia sin clemencia, y es precisamente lo que recibe. En justicia, no se puede quejar. De manera parecida, cuando Shylock pide simplemente lo que se le debe, Bassanio está dispuesto a pagar, pero Portia no se lo permite:

> Lo ha rechazado ante este tribunal:
> solo tendrá justicia y su contrato.

Por fin saca el tema del intento de asesinato:

Tenéis otro asunto con la ley.
Estipulan las leyes de Venecia
que si llegara a demostrarse que un extranjero
ha atentado de manera directa o indirecta
contra la vida de algún ciudadano,
la persona contra la que ha actuado
se apropiará de la mitad de sus bienes; la otra mitad
quedará depositada en las arcas privadas del Estado,
y la vida del ofensor a merced exclusiva del dux,
sin otra posibilidad de apelación:
en esta situación afirmo que te encuentras,
pues parece de forma manifiesta
que indirecta y también directamente
has conspirado contra la propia vida
del acusado, y te has expuesto
al peligro que he descrito.
¡De rodillas! Implora, pues, perdón al dux. (IV, I, 347-363)

Antes de que Shylock tenga tiempo de pedir la clemencia que le negó a Antonio, el dux se la concede:

Para que veas la diferencia entre nuestros espíritus,
te perdono la vida antes de que me lo pidas. (IV, I, 368-9)

Durante toda la segunda mitad del juicio, la voz poco caritativa de Gratiano ha estado clamando por la sangre de Shylock, como antes clamó Shylock por la sangre de Antonio. Gratiano es la voz de la justicia sin clemencia, señalando el castigo que Shylock merece realmente según la ley antigua. El hecho de que su voz vengativa no sea escuchada representa el triunfo de la nueva ley sobre la antigua.

Sin embargo, queda un aspecto de la escena del juicio que sigue provocando simpatía hacia Shylock, y que parece indicar una grosería reprensible por parte de sus enemigos. El ultimátum que le da el dux, de que revocará el perdón si Shylock se niega a convertirse al cristianismo, es un acto que ningún lector de la obra puede sancionar sin graves dudas. Para los cristianos católicos, la idea misma de una conversión forzada es anatema, y está explícitamente prohibida. Según el *Catecismo de la Iglesia católica*, «el hombre no debe ser obligado a actuar contra su conciencia. Ni se le debe impedir que actúe según su conciencia, sobre todo en materia religiosa»[6]. Contrariamente a esta enseñanza, y pese a que no hay indicio de que lo habría hecho en conciencia, a Shylock se le obliga a convertirse al cristianismo, bajo pena de muerte. La calidad de esa clemencia es ciertamente dudosa, y pocos dudan de que el ultimátum del dux anule en efecto su anterior clemencia al perdonarle la vida a Shylock. Pero aunque esto sea así, estaríamos equivocados si viésemos en la acción del dux, y en la anterior insistencia por parte de Antonio en que Shylock se convierta al cristianismo, ejemplos de mera crueldad sádica. Aunque nos parezca cruel la sentencia, eso no implica que la intención de Antonio y del dux sea una intención cruel. Casi todos creemos, como tal vez creyesen algunos espectadores de Shakespeare, que una conversión religiosa forzada es un oxímoron, en todos los sentidos importantes de la palabra. Pero no existe razón alguna para que imaginemos que Antonio y el dux lo crean así. Antonio, que aún cree que está en bancarrota, tiene derecho por ley a la mitad de las riquezas de Shylock. En consideración

a la conversión de Shylock al cristianismo, Antonio o renuncia completamente a ese derecho, o acepta una restricción sobre él (IV, i, 381-2). Si nos parece cruel la sentencia, podemos acusar de insensibles a Antonio y al dux, pero no de hipócritas ni maliciosos.

Y sin embargo, la falta de sensibilidad de sus enemigos no transforma al siempre vengativo Shylock en el héroe trágico en el que parece haberse convertido para los lectores modernos y posmodernos. La verdad es que Shylock falla en su prueba final, cuando afirma que está satisfecho con la decisión del tribunal, de que deberá convertirse. Si se hubiera negado a convertirse, aceptando la muerte como el precio de su conciencia religiosa, habría sido un héroe trágico. En tal circunstancia, su negativa habría ilustrado paradójicamente su conversión genuina, de ser un villano rencoroso y vengativo, a ser un hombre de convicciones religiosas[7]. Pero resulta que su propia carne no solo vale más para él que la de Antonio; vale más que su fe religiosa. Falla la segunda prueba al renunciar a su fe para salvar su carne. En ambas pruebas se muestra como la antítesis del héroe trágico. Si hay alguna tragedia, está en la ausencia de conversión. Shylock es lo que ha sido siempre. Sigue siendo el que elige mundanamente, un villano vengativo, un veneciano venal.

[1] *Mateo* 27, 25.

[2] Daniel H. Lowenstein, «Law and Mercy in *The Merchant of Venice*», en *The Merchant of Venice*, ed. Joseph Pearce, Ignatius Critical Editions (San Francisco: Ignatius Press: 2009), p. 225.

[3] *Ibídem.*

[4] Ibídem, p. 226.

[5] *Ibídem.*

[6] Párrafo 1782.

[7] Varios críticos han intentado argumentar que la conversión de Shylock al cristianismo es genuina, citando la generosidad del Dux y de Antonio al perdonarle la vida y al renunciar a despojarlo de todas sus riquezas, como era su derecho por la ley. Shylock, creyendo que estaba a punto de morir ajusticiado por intento de asesinato, «se halló perdonado y generosamente tratado por quien iba a ser su víctima, su enemigo más feroz, haciendo añicos su convicción de que los cristianos contra quienes se comete alguna injusticia solo desean vengarse» (Lowenstein, «Law and Mercy», p. 229). Considerando que Shakespeare y su público eran cristianos, desde luego es posible que la intención sea que pensemos que Shylock recibe una infusión de gracia en estos momentos de clímax, un *deus ex machina* que se le atraganta a nuestra era materialista, pero que el público de Shakespeare aceptaba como parte de la realidad sobrenatural. En último término, al que escribe le parece esta lectura demasiado tenue y artificiosa, textualmente, como para aceptarla. Con permiso de los posmodernos, es cierto no obstante que Shylock resulta menos monstruoso si aceptamos que su alma era capaz de catarsis o conversión. Shylock el converso es más amablemente humano que Shylock el perdedor frustrado y amargado.

XI. LA PRUEBA DE BASSANIO

Tan pronto como nos ha conducido a través del drama y el clímax de la prueba de Shylock, segunda de las pruebas centrales de la obra, Shakespeare nos lleva directamente a la tercera, la prueba de los anillos. La prueba final, en que Bassanio y Gratiano no están a la altura requerida, a menudo se ve como un anticlímax, una bajada a la frivolidad, poco más que un apéndice poco importante que ofrece un poco de ligereza tras la intensidad de la escena del juicio. Según esta interpretación del acto final de la obra, *El mercader de Venecia* no termina con una explosión, sino con un suspiro; más exactamente, no termina con moraleja sino con risitas. Pero este descenso del argumento desde las alturas dramáticas a la sima de la banalidad quebranta la estructura formal de toda la obra, y contradice la clara moralidad de todo lo que precede. Así que está claro que semejante lectura debe de ser defectuosa, y que tenemos que esperar encontrar algo más que mera banalidad en la conclusión de la obra. A la luz de estas expectativas, es importante que contemplemos la prueba de los anillos con la misma seriedad, la misma solemnidad con que contemplamos la prueba de los cofres y la prueba de Shylock. Al hacerlo, descubrimos que la prueba final es tal vez la más importante de todas.

La semilla de la prueba final se encuentra en el fruto de la primera, en que Bassanio ha prometido arriesgar todo cuanto posee por el amor de Portia. Cuando Bassanio ha superado la prueba, Portia se ofrece a él, sacrificándose completamente a «su rey, su dueño, su señor», y le entrega un anillo como símbolo de la alianza que hay entre ellos:

Yo misma, y lo que es mío, en vos y en vuestro
nos convertimos. Hasta ahora he sido yo el amo
de esta hermosa mansión, señor de mis criados,
soberana de mí misma; y ahora, ahora mismo,
esta casa, estos criados y yo misma, la misma de antes,
somos vuestros, ¡de mi señor! Todo os lo entrego con este anillo,
mas si lo abandonarais, perdierais o regalarais,
sea presagio, entonces, de la ruina de vuestro amor,
y tendré derecho a reprochároslo. (III, II, 165-74)

Curiosamente, es frecuente que los críticos modernos resten importancia a los versos en que Portia le entrega a Bassanio el anillo, y le advierte de las consecuencias que tendría el hecho de no guardarlo con diligencia mientras viva, indicando que deben decirse en tono de chanza[1]. No existe motivo textual para semejante aseveración, a no ser la idea errónea de que la prueba final no es sino un capricho sin sentido. Una lectura más fiel trataría las palabras de Portia con la misma solemnidad con que Bassanio se

aproxima a la prueba de los cofres. Si su pretendiente triunfante acababa de arriesgarlo todo por ganar su premio, ¿es verosímil que Portia trate el significado del anillo con semejante frivolidad? ¿Acaso no es mucho más probable, y más coherente con la dignidad de la obra, que para Portia el anillo sea el símbolo y sello de la alianza de amor entre los esposos, y que pronuncie estas palabras con suma gravedad? El hecho de que este sello no debe tomarse a la ligera está enfatizado por el propio Bassanio al aceptar el anillo:

> […] Cuando este anillo
> se separe de este dedo, entonces con él se va mi vida.
> Atreveos entonces a decir: ¡Bassanio ha muerto! (III, II, 183-5)

Está claro que el anillo no es un juguete sino, muy al contrario, cuestión de vida o muerte, algo que deberá guardarse hasta que la muerte separe a los prometidos. Esta es una lección que Bassanio, pese a todas sus promesas de arriesgar su misma vida por su amor, no ha aprendido aún. Y esta es la lección que le enseña Portia en la prueba final de la obra. «Bajo la música, la poesía y la comedia del último acto», escribe Daniel Lowenstein, «está la seria intención de Portia de impresionar en Bassanio la gravedad de los votos matrimoniales, y del anillo que simboliza esos votos…»[2].

Portia se da cuenta de la tendencia de Bassanio a poner el pragmatismo por encima de los principios durante la escena del juicio, cuando Bassanio anima al dux a utilizar medios malvados con un fin bueno:

> […] Y os ruego
> que por una vez dobleguéis la ley a vuestra autoridad:
> para hacer un gran bien, haced un pequeño mal,
> y apartad a este cruel demonio de su empeño. (IV, I, 214-17)

Portia sabe perfectamente que los principios no se deben comprometer, y que la ley no debe sacrificarse en el altar del oportunismo. Como cristiana, sabe que al Diablo no se le puede derrotar utilizando sus propios métodos. A un «gran bien» jamás se le puede servir haciendo un «pequeño mal»; al mal no se le puede derrotar con mal. Es, pues, inevitable que su respuesta a Bassanio sea inequívoca:

> No puede ser, no hay poder en Venecia
> que pueda cambiar un decreto establecido.
> Constaría como precedente,
> y muchos errores, siguiendo este ejemplo,
> irrumpirían en el Estado. No puede ser. (IV, I, 218-22)

Aquí está en juego no solo la integridad de la ley, sino la mismísima aceptación de la existencia del puro principio y de la verdad absoluta. En la guerra entre la moralidad objetiva en que insiste la Iglesia y el oportunismo subjetivo defendido por Maquiavelo y sus seguidores, Portia se declara firmemente del lado de la enseñanza moral de la Iglesia. Afirma una vez más su creencia en el realismo por encima del relativismo. Su esposo, por el contrario, tiende a sacrificar sus principios y a su mujer a las necesidades del momento. Esto se manifiesta durante la escena del juicio, cuando Bassanio olvida el principio por el que había ganado la mano de Portia en la prueba de los cofres, y la promesa que le había hecho cuando ella le entregó el anillo:

Antonio, estoy unido a una esposa,
para mí tan preciada como mi propia vida;
mas mi vida, mi esposa y el mundo entero
para mí no significan más que tu vida.
Todo lo perdería, sí, todo lo sacrificaría
a este demonio para poder salvaros. (IV, I, 278-83)

La ilegitimidad del razonamiento de Bassanio es evidente por el hecho de que el sacrificio que estoy dispuesto a hacer es al «demonio». Ha roto su promesa de arriesgar todo cuanto posee por su esposa, y ha prometido sacrificársela al Demonio para salvar a su amigo de las garras del Demonio. Una vez más, sucumbe a la maldad de obrar mal para combatir el mal. Comete el error fatal, el pecado mortal, de utilizar medios malvados hacia un fin bueno. No es extraño que Portia, disfrazada de manera que su esposo traidor no la reconoce, se disguste con sus palabras:

Poco os lo agradecería vuestra esposa
si estuviese cerca y os oyera hacer ese ofrecimiento. (IV, I, 288-9)

Es probable, pues, que Portia trame la prueba final del anillo para darle a su esposo una lección en cuanto a los peligros inherentes a permitir que el pragmatismo prevalezca sobre el principio. Ya había contemplado la disposición de Bassanio a hacer «un pequeño mal», y lo había visto traicionar la promesa de serle fiel hasta la muerte, en su disposición a sacrificarla al «demonio». Así que era predecible que se le pudiera persuadir de que renunciara al anillo, sello y símbolo de su promesa de fidelidad y sacrificio hasta la muerte. Cuando lo hace, ofreciéndoselo de regalo a Baltasar, sin saber que el joven letrado es en realidad su esposa disfrazada, traiciona no solo a su mujer sino su propia promesa «arriesgada» a ella. Al superar la primera prueba, Bassanio se mostró digno en teoría; al fallar la tercera, se muestra indigno en la práctica, pues su relativismo moral le hace incapaz de cumplir la promesa de que arriesgaría todo cuanto poseía por su esposa. Esta es la situación, al comienzo del último acto.

[1] Véase, por ejemplo, la edición de Kenneth Myrick en Signet Classics (1998).

[2] Daniel Lowenstein, «Law and Mercy in *The Merchant of Venice*», en *The Merchant of Venice*, ed. Joseph Pearce, Ignatius Critical Editions (San Francisco: Ignatius Press, 2009), p. 229.

XII. LA LUZ Y LA ALEGRÍA

Al comienzo del acto final hay un intercambio entre Lorenzo y Jessica, en tono alegre, que es algo más que una mera introducción al nudo de la obra. Fija el tono y el tema del drama que sigue, e incluso contiene un presagio alusivo y sinóptico del significado más hondo que hay en los diálogos entre Portia y Bassanio, y entre Nerissa y Gratiano, que siguen poco después. Si viésemos en el diálogo entre Lorenzo y Jessica algo vacuo y desprovisto de un significado profundo, no estaríamos entendiendo lo que nos quiere decir Shakespeare. Su diálogo poético, reminiscente de las *Églogas* de Virgilio, no sirve como un mero catálogo de algunos de los enamorados más ilustres de la literatura, los más fieles y los más pérfidos, sino que nos señala el camino hacia los enamorados más ilustres de la obra presente, Portia y Bassanio. Mientras Lorenzo y Jessica se emocionan líricamente hablando de los enamorados legendarios del pasado, nos damos cuenta de que las leyendas, e incluso los mismos Lorenzo y Jessica, sirven de tipos de los que el amor entre Portia y Bassanio es el arquetipo. Cuando se nos presentan el fiel Troilo y la pérfida Crésida, nos acordamos de la fiel Portia y el pérfido Bassanio. Las alusiones a los amores trágicamente frustrados de Tisbe y Dido recuerdan la tragedia en potencia del amor frustrado de Portia por su enamorado pérfido. En la referencia a Medea, que fue traicionada por Jasón, de nuevo encontramos el recuerdo de la traición de Bassanio a Portia. Al aludir por extensión al rejuvenecimiento de Esón (padre de Jasón) por Medea, se nos recuerda que Portia salva a Antonio, «padre» de Bassanio. Y cuando el diálogo vuelve al presente con los dos enamorados, Jessica y Lorenzo, pinchándose mutuamente en tono de broma en torno a la autenticidad de su amor, vemos que también se han convertido en tipos de Portia y Bassanio:

Jessica. En una noche así,
el joven Lorenzo juró que la amaba,
y le robó el alma con promesas de fidelidad,
y ninguna verdadera.
Lorenzo. En una noche así,
la bonita Jessica, como una fierecilla,
calumnió a su amor y él la perdonó. (V, I, 24-30)

Jessica se queja de la falsedad de las «promesas de fidelidad» de Lorenzo, presagiando las quejas de Portia en cuanto a las promesas rotas y la perfidia de Bassanio; Lorenzo responde que perdonaría a Jessica por calumniar a su amor, presagiando el perdón de Portia a Bassanio. Está claro, pues, que este breve diálogo es más que una mera introducción para lo que sigue. Es en realidad una premonición alusiva, en microcosmos,

de lo que queda de la obra.

El diálogo entre Jessica y Lorenzo se ve interrumpido por el anuncio de la inminente llegada de Portia, y no nos sorprende saber que Portia, de camino a casa, va postrándose para rogar ante las «cruces sagradas», es decir, santuarios junto al camino, «por horas felices en su matrimonio». No la acompaña nadie más que «su criada y un eremita santo» (V, I, 31-33). Mientras esperamos el regreso de la heroína, se nos presenta un interludio musical en que Shakespeare, en boca de Lorenzo, canta un himno de alabanza al orden y la armonía de la Creación de Dios y el funcionamiento de su providencia:

¡Qué dulce duerme el claro de luna sobre la orilla!
Sentémonos aquí y que el sonido de la música
se insinúe en nuestro oído. La suave calma y la noche
se convierten en notas de una dulce armonía.
Sentaos, Jessica. Mirad el suelo del cielo
tachonado con patenas de brillante oro.
Hasta la más pequeña de las esferas que observáis
produce con su movimiento el cántico de un ángel
en suave acorde con querubes de radiantes ojos;
tal es la armonía de las almas inmortales,
pero, mientras los ropajes de barro y corrupción
la tengan prisionera, no podemos oírla. (V, I, 54-65)

En estos versos de sublime belleza contemplamos la metafísica que defiende Shakespeare en todo su teatro, y contemplamos también cómo este concepto metafísico de la realidad ha abierto un abismo entre el Bardo, profundamente cristiano, y sus críticos, profanamente post-cristianos. Para Shakespeare, el cosmos no es el mero mecanismo de los científicos, ni tampoco el caos sin sentido de los deconstruccionistas; es una creación ordenada que comunica la «dulce armonía» de la bondad de Dios con la presencia ordenada de su intención:

Hasta la más pequeña de las esferas que observáis
produce con su movimiento el cántico de un ángel
en suave acorde con querubes de radiantes ojos.

La música del cosmos, como la música de los ángeles, tiene su existencia esencial en la eternidad, y por eso no es mensurable en términos puramente materiales. El cántico de los ángeles es inaudible para los oídos humanos, como lo es la música de las esferas, porque esa música le habla al espíritu y no a los sentidos. Es la música de Dios que se mueve por su creación, la música de su imagen en sus criaturas. Es la Presencia Divina. Y está presente en las almas humanas, como está presente en el cántico de los ángeles y la armonía del cosmos, aunque nosotros, por nuestra mortalidad y nuestra pecaminosidad, seamos sordos a su llamada:

Tal es la armonía de las almas inmortales,
pero, mientras los ropajes de barro y corrupción
la tengan prisionera, no podemos oírla. (V, I, 54-65)

Aunque cada alma inmortal forma parte de la armonía de las esferas, y toma parte en su música, la sombra de la Caída se ha cernido sobre la carne mortal, «los ropajes de barro y corrupción», y ha hecho que el alma sea sorda a la música de la que participa. El ropaje de la mortalidad es «de barro» porque oculta lo que hay debajo, la gloria y la

belleza del alma inmortal. Aquí vemos que Shakespeare vuelve a tomar partido por los escolásticos medievales en su visión del cosmos y del lugar que en él ocupa el alma inmortal. La música de las esferas es la *substancia* de la realidad, ese orden íntegro del universo que es inmutable, mientras que «los ropajes de barro» de la mortalidad del hombre son un *accidente*, filosóficamente hablando; es decir, no existen sino en su relación de dependencia de la substancia. En otras palabras, la inmortalidad es la auténtica *substancia* de la humanidad del hombre, mientras que su mortalidad son «los ropajes de barro y corrupción» que tienen prisionera el alma inmortal[1]. Lo paradójico es que la mortalidad del hombre es mortal. Muere cuando muere él. A diferencia del alma inmortal, no es permanente ni inmutable. Y por eso el alma es sorda a la armonía del cosmos solo «*mientras* los ropajes de barro y corrupción la tengan prisionera». Una vez que el alma entre en su auténtico hogar en la eternidad, verá la realidad como *es* y no como *parece* ser.

Es apropiado que Shakespeare incluya una alusión transparente al Santísimo Sacramento en medio de este monólogo «celestial»:

Mirad el suelo del cielo
tachonado con patenas de brillante oro.

La patena es el plato de metal precioso sobre el que se coloca la Sagrada Forma durante el sacrificio de la Misa, luego su utilización como metáfora de las estrellas sugiere la presencia de Dios en el cosmos, oculta pero real, y, por analogía, su Presencia oculta pero real en la Eucaristía. Estos dos versos emergen claramente como indicio de la fe católica de Shakespeare; y en su elocuente imagen de la música de las esferas, se posiciona firmemente no solo del lado de los ángeles, sino también del lado de la tradición católica frente al escepticismo del cientificismo emergente de la embrionaria Ilustración. Lejos de tomar partido por los escépticos, Shakespeare se alinea con sus antepasados medievales, como Boecio, que escribió sobre la *musica universalis* en su *De musica*, y Dante, que usó la música de las esferas con un esplendor sin parangón en la *Divina comedia*.

Primero canta Lorenzo la dimensión metafísica de la música y la armonía, y luego, procede a usar la música como metáfora de la gracia:

Pues nada hay tan insensible, áspero o iracundo
que mientras suena la música no mude su naturaleza.
El hombre que en su interior no tiene música,
ni se conmueve con los acordes de dulces sonidos,
es capaz de traiciones, de estratagemas y rapiñas;
los instintos de su espíritu son lóbregos como la noche,
y sus afectos, oscuros como el Erebo:
que nadie se fíe de un hombre así. Atentos a la música. (V, I, 80-87)

Lorenzo habla de la gracia y del orden del alma del hombre. La música (gracia) es un don de orden divino, un don que lo ordena todo hacia lo divino. Pero la música solamente puede realizar su magia si aquel para quien suena está atento a su hermosura. Aquel que no esté atento a la música —es decir, al orden, al orden divino— es el que tiende a la maldad. Mata la armonía interior de su alma y se hace oscuro «como el

Erebo», negro como el infierno. Al negarse a responder a la llamada de la música, ese hombre solamente «es capaz de traiciones, de estratagemas y rapiñas». No es de fiar.

Recordando que Lorenzo ha relacionado específicamente la música con la música divinamente ordenada de las esferas, es difícil leer estos versos siguientes sin verlos como otro ataque más sobre el relativismo del nominalismo y el maquiavelismo. El cosmos está ordenado hacia su Creador, y aquellos que se niegan a conformarse con esta realidad objetiva están en guerra con la armonía divinamente ordenada, y por eso son, inevitablemente, sembradores de discordia. También es difícil leer estos versos sin percibir un ataque sobre el creciente poder de los puritanos, tan anti-musicales, que deseaban minimizar el papel de la música en la liturgia anglicana. La estudiosa shakesperiana Clare Asquith incluso sugiere que las palabras anti-puritanas de Lorenzo pudieran ser un esfuerzo por atraer a la reina Isabel de nuevo al catolicismo, conjeturando que Shakespeare explota «uno de los principales motivos de desacuerdo entre Isabel y los reformistas, pues ella amaba y patrocinaba la música litúrgica»[2]. Asquith ve también las palabras de Lorenzo al llegar los músicos como una apelación poco disimulada a la reina en persona, otorgándole a Isabel el papel de la casta diosa de la luna, Diana, con la esperanza de engatusarla para que vuelva al rebaño católico:

> Acercaos, y despertad a Diana con un himno.
> Con los sones más dulces penetrad el oído de vuestra señora,
> y conducidla a su morada con la música. (V, I, 66-68)

A semejante suposición, aunque aparentemente factible, parecen contradecirla las palabras que pronuncia Portia un poco más adelante:

> La luna duerme con Endimión,
> y no quiere que la despierten. (V, I, 109-10)

Está claro que los versos están relacionados por su tema, porque las palabras de Lorenzo preceden inmediatamente el momento en que los músicos comienzan a tocar, y las de Portia son pronunciadas en cuanto termina la música. Si tomamos a Diana como referencia velada a la reina, Shakespeare la trata de manera poco halagüeña. La música suena para ella, símbolo de la voluntad divina, pero ella no quiere que la despierte un himno de gracia, sino que prefiere dormir con su amante mortal, desafiantemente sorda al tañido de su destino inmortal.

Con su infalible sentido del decoro escénico, Shakespeare usa la alabanza sublime de Lorenzo a la música y todo lo que simboliza como fanfarria que anuncia la llegada de la heroína. Las palabras finales de su monólogo, «Atentos a la música», son heraldo de la entrada de Portia. Ella *es* la música, en el sentido de que sirve de encarnación del orden divino que simboliza la música, y debemos estar «atentos» a lo que tiene que decir. El dramaturgo no solo anuncia la llegada de su heroína; nos indica que la escuchemos. Esto se hace manifiesto unos versos más adelante, cuando Portia le pide a Nerissa (y al público) que escuche la música —«¡Música! ¡Escuchad!»—, y Nerissa le responde que la música es de Portia: «La música suena en vuestra casa, mi señora» (V, i, 97). La música de Portia es la que debemos escuchar. Son sus palabras a las que debemos atender.

La intención de Shakespeare está muy clara. Desea que atendamos a las palabras de Portia con la misma atención en la escena final con que lo hicimos en la del juicio. Se nos pide que estemos atentos porque, como nos dice la propia Portia en este momento,

Tan dulce es el canto del cuervo como el de la alondra
si nadie los escucha. (V, I, 102-3)

Si no estamos «atentos a la música», no oiremos la belleza de la sabiduría de Portia, que canta tan dulcemente como la alondra, sino el graznido del cuervo. No ascenderemos, con la alondra, para cantar las alabanzas del orden divino, sino que permaneceremos atados a la tierra, con el cuervo, sin ver más allá de lo mundano y lo inane. La alondra que asciende, para encontrarse con su Musa y hacer su música, no se escucha. El cuervo, picoteando la carne muerta de las palabras asesinadas y los significados mutilados, no atiende a la música de la alondra, y es sordo a la música de las esferas, y a la música del Bardo. Es casi como si Shakespeare, con visión profética, previese la manera en que futuras generaciones de críticos harían una mala lectura de su obra.

El hombre que en su interior no tiene música
ni se conmueve con los acordes de dulces sonidos,
es capaz de traiciones, de estratagemas y rapiñas;
los instintos de su espíritu son lóbregos como la noche,
y sus afectos, oscuros como el Erebo:
que nadie se fíe de un hombre así. Atentos a la música.

Y sin embargo, a Shakespeare no le hacía falta ningún poder profético para prever la mutilación del significado por parte de aquellos que no oyen la música. En la Inglaterra de Isabel estaba rodeado de hombres así: en el gobierno, en las redes de espionaje, en las nuevas ideas del *realpolitik* maquiavélico, tan de moda, y en la nueva teología reformista, tan en boga. Su teatro resuena continuamente con el choque entre «la palabra hecha carne» del realismo filosófico y «la carne hecha palabra» del nominalismo. Siendo Portia la música que debemos oír, no sorprende que ella continúe el discurso sobre el orden divino donde lo dejó Lorenzo:

Portia. Esa luz que vemos arde en mi casa.
¡Qué lejos lanza sus rayos la diminuta vela!
Así brilla una buena acción en un mundo perverso.
Nerissa. A la luz de la luna no veíamos la vela.
Portia. Así la gloria mayor eclipsa la menor […] (V, I, 89-93)

Las palabras de Portia hacen eco del Evangelio de san Mateo, donde Cristo habla de sus discípulos como «luz del mundo»:

Vosotros sois la luz del mundo; una ciudad asentada sobre un monte no se puede esconder. Ni se enciende una luz y se pone debajo de un almud, sino sobre el candelero, y alumbra a todos los que están en casa. Así alumbre vuestra luz delante de los hombres, para que vean vuestras buenas obras, y glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos.[3]

Al utilizar la vela como metáfora del brillo de las buenas obras en un mundo perverso, Portia canta en armonía con el mismo Cristo. Al ser esto así, con toda claridad, la casa de Portia en Belmont, donde brilla la vela y suena la música, aparece como esa ciudad de

la que habla Cristo, la ciudad situada sobre un monte, que no puede ocultarse. En ningún lugar es más evidente la relación alegórica entre Belmont y la Ciudad de Dios. También tiene que ser significativo el hecho de que los versos de Portia armonicen con versos sacados de la obra del mártir jesuita Robert Southwell. Las palabras de Nerissa y la respuesta de Portia («A la luz de la luna no veíamos la vela… Así la gloria mayor eclipsa la menor») armonizan con las de Southwell: «Si buscamos el sol es inútil tomar la luz de la vela»[4]. La gloria mayor eclipsa la menor, según cantan en armonía Southwell y Shakespeare. La vela palidece a la luz de la luna, y la luna palidece a la luz del sol, y el sol palidece a la Luz del Mundo, Origen Único del que recibe su luz el firmamento celeste. Una vez más, el tema de Southwell es el de Shakespeare; parece que este le rinde homenaje a aquel.

Portia desarrolla el tema de Lorenzo, encaminándonos hacia la música de las esferas y, por ende, al Maestro Músico que es el compositor y director de esta sinfonía cósmica. Es Cristo el que lo ordena todo por la providencia y la gracia, de manera que todo baila al son de la voluntad del Padre. Es Cristo el que es la Luz del Mundo de quien los discípulos reciben la luz por la que hacen brillar sus buenas obras en un «mundo perverso», glorificando así al Padre que está en el cielo. Como de costumbre, es Portia la que expresa el asunto más sucintamente:

¡Cuántas cosas, sazonadas por su tiempo alcanzan
justa alabanza y verdadera perfección!
¡Silencio! (V, I, 107-9)

Con estas palabras, Portia pone fin a la música que ha estado sonando y también, simultáneamente, al discurso tan simbólicamente cargado sobre la música de las esferas, y su significancia teológica, de la que la música literal no era sino una figura alegórica. Al mismo tiempo, sus palabras señalan la entrada de Bassanio, que ya está listo para la lección que le va a enseñar Portia. Sus pecados lo han sazonado, y, al aprender las lecciones que le enseñan, está preparado para la conversión. Será reorientado hacia el bien, hacia la «justa alabanza y verdadera perfección», para poder encontrar la paz, el silencio que trae.

«Dejad que os alumbre», dice Portia al entrar Bassanio. «Mas, ¡que Dios disponga!» (V, I, 129, 132). Sus palabras reiteran aquellas del pasaje evangélico al que ha aludido antes, y afirman su fe y su confianza en que la música de la providencia resolverá el problema de la traición de Bassanio a su amor.

Ya está todo preparado para la resolución final, en que Portia enreda a su marido en la deliciosa comedia del desenlace de la obra. Lo que sigue es un festival de dobles sentidos en que las esposas, Portia y Nerissa, llevan a sus maridos, Bassanio y Gratiano, en una alegre danza en que el orgullo se cura con el bálsamo de la humillación, y en que humor y humildad se dan la mano. A los esposos se les recuerda que los anillos fueron los primeros regalos que les hicieron sus esposas, y que se los pusieron en el dedo como símbolo de la indisolubilidad del lazo de amor hasta la muerte. «Un objeto pegado con juramentos, y remachado por la fe a su carne» (V, i, 167-68). Al desarrollarse la escena, los maridos infieles son perdonados por sus esposas, y por fin llegan a poseer la sabiduría

que solo llega con la humildad, y el verdadero amor que solo se forja en el horno de la fidelidad. Y así termina la obra. Gratiano declara en nombre de los dos que han aprendido la lección:

> Y bien, nada me causará más temor mientras yo viva
> que guardar el anillo que me puso Nerissa. (V, I, 306-7)

A nivel puramente literal, la obra termina con una defensa inequívoca de la indisolubilidad del matrimonio cristiano; de la misma manera, termina, a nivel alegórico, con la afirmación igualmente inequívoca de la fe en Cristo y su Iglesia. Recordando que Shakespeare a menudo usa el matrimonio como metáfora de la relación mística de Cristo el Esposo con su Esposa, la Iglesia, está claro que los anillos simbolizan el lazo indisoluble de Cristo con su Iglesia. Por extensión, los anillos simbolizan también la relación de cada cristiano con la Iglesia. Portia sirve mejor de imagen de la Iglesia que como imagen de Cristo, así que podría defenderse que la última de estas relaciones alegóricas, la que hay entre el individuo y la Iglesia, es la principal en la significancia aplicable del desenlace final de la obra. Si esto es así, es especialmente potente el recuerdo constante, a lo largo de la obra, del final de Robert Southwell, ejemplo viviente de uno que fue fiel a su promesa incluso hasta la tortura y la muerte. De manera análoga, se puede ver que la infidelidad de Bassanio a Portia es una imagen de la infidelidad del cristiano a la Iglesia; Shakespeare desea que sus compatriotas vuelvan a la Esposa de Cristo, a la que están solemne e indisolublemente unidos, aunque ello signifique arriesgar incluso la vida.

Pero, ¿acaso no queda negado este grave significado moral, por la forma aparentemente frívola que adopta Shakespeare para la obra en su conjunto, y para la escena final especialmente? ¿Puede tomarse en serio, como vehículo de moral significativa, una obra que culmina en un festival de dobles sentidos e insinuaciones sexuales? ¿Acaso no elimina la farsa la fuerza de la moralidad? ¿Acaso no anula cualquier moral aparente? Es más, ¿no invierte la moral, convirtiéndola en un mero desprecio irónico de las convenciones? Tales son las cuestiones que plantean algunos críticos posmodernos. El problema está en que estas cuestiones las plantean los que no tienen ni idea de la auténtica naturaleza de la fe religiosa. Fijémonos, por ejemplo, en la embriagadora mezcla de ingenio y sabiduría con que saluda Portia la vuelta de Bassanio:

> Sea yo luz pero sin ser liviana,
> pues las livianas hacen maridos muy cargados;
> y que Bassanio jamás lo sea para mí.
> Mas, ¡que Dios disponga! Bienvenido a casa, señor. (V, I, 129-32)

Este pasaje se suele glosar poniendo el énfasis cae en los matices sexuales de la referencia a «a light wife», es decir, una esposa lasciva que se da a otros hombres con ligereza, haciendo de su «heavy husband» un cornudo, y haciendo caso omiso de la relación más honda, y mucho más importante, entre «Let me give light» y las alusiones a las Sagradas Escrituras. Irónicamente, el prurito de esa lectura es parecido al puritanismo, en el sentido de que ni el lector lúbrico ni el puritano entienden la facilidad con que Portia mezcla la luz con la alegría. Para Portia, para Shakespeare, no existe fricción alguna

entre la luz de la fe y la alegría del humor. Para el cristiano, *joie de vivre* y *joie de foi* van de la mano. Son buenos compañeros de cama. El incrédulo anonadado es el que piensa que los cristianos necesitan relajarse, *lighten up*, mientras que en realidad el incrédulo está mucho más tenso tratándose de la presencia de la moralidad, que el cristiano tratándose de la presencia del humor libidinoso. Ya escribió G. K. Chesterton que «los ángeles pueden volar porque se toman a la ligera, mientras que Satanás cayó por la fuerza de la gravedad»[5]. Nadie se toma más en serio que el Demonio, y esta tendencia diabólica es evidente en esos críticos shakesperianos posmodernos que, consciente o inconscientemente, toman parte por el Demonio. Esas personas se toman demasiado en serio los chistes, y no lo suficientemente la moral. Este es un fallo muy grave: los afectados son incapaces de leer objetivamente al Bardo.

La tragedia del crítico posmoderno es que solo es capaz de una sarcástica mueca nihilista. Es lo más que se parece a la risa el humor del cinismo, que no sabe volar. Ahí lo dejamos, hundido en las cloacas de Venecia, mientras que el verdadero shakesperiano vuela con Portia más allá de los límites de Belmont, al reino de la auténtica Comedia, donde nos encontraremos con el Bardo en las alturas purgatorias y la esfera paradisíaca, en la compañía inmortal de ese otro gran poeta, Dante, su único par literario.

[1] Que nadie malinterprete a Shakespeare, ni al autor de la presente obra. La distinción que se está haciendo es entre mortalidad e inmortalidad, que no entre el alma y el cuerpo. La carne mortal se corrompe, pero el alma, no.

[2] Clare Asquith, *Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare* (New York: Public Affairs, 2005), p. 120.

[3] *Mateo* 5, 14-16.

[4] De Robert Southwell, *Marie Magdalens Funeral Teares*, citado en John Klause, «Catholic and Protestant, Jesuit and Jew: Historical Religion in *The Merchant of Venice*», en *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*, ed. Dennis Taylor y David N. Beauregard (New York: Fordham University Press, 2003), p. 187.

[5] G. K. Chesterton, *Orthodoxy* (London: John Lane, 1908), pp. 223-24.

XIII. SER, O PARECER: HE AHÍ EL DILEMA

> Y dejadme hablarle al mundo aún ignorante
> de cómo acaecieron estas cosas. Sabréis
> de los actos carnales, sanguinarios, contra natura;
> de los juicios casuales, las matanzas despreocupadas;
> de las muertes causadas por la astucia y la fuerza;
> ya consecuencia de todo ello, cómo las intenciones erradas
> se volvieron contra sus autores. Todo ello lo puedo
> relatar verazmente. (V, II, 371-78)

La primera noticia documentada del *Hamlet* de Shakespeare es su aparición en el *Stationers' Register* el 26 de julio de 1602, pero parece que fue escrito y puesto en escena antes, tan pronto incluso como 1598[1]. La fuente principal de la que bebió Shakespeare para esta obra fue una obra anterior del mismo nombre, basada en un antiguo relato perteneciente al folklore nórdico, y que recibe ahora el nombre de *Ur-Hamlet*, el «*Hamlet* original». Es probable que su autor fuese Thomas Kyd, más conocido por su *Tragedia española* (hacia 1589). La obra de Kyd no ha llegado a nuestros días, pero parece seguro que Los Hombres del Chambelán (la compañía de Shakespeare) la representaban habitualmente a comienzos de la década de 1590; así que es probable que el propio Shakespeare trabajase en ella en esa época. Conocería muy bien esa pieza anterior, y se sintió impulsado a escribir su propia versión. Es razonable conjeturar que se decidiría a hacerlo como reacción contra el tono o el contenido del original. Shakespeare ya se había sentido impulsado a escribir *El rey Juan* como reacción ante el sesgo anti-católico de una pieza anterior, *El tormentoso reinado del rey Juan*, y unos años más tardes escribiría *El rey Lear* para contrarrestar un sesgo parecido en *La verdadera crónica del rey Leir y sus tres hijas*, posiblemente de George Peele. Parece probable, entonces, que Shakespeare escribiese *Hamlet* para responder a aspectos de la obra más antigua con los que no estaba de acuerdo, y a los que deseaba dar réplica literariamente. Como el *Ur-Hamlet* ya no existe, es imposible saber qué objeciones exactamente opondría Shakespeare a la versión anterior, pero el hecho de que Kyd fuese juzgado y encarcelado por ateísmo en 1593 sugiere que Shakespeare tal vez quisiera «bautizar» la obra con su propia imaginación, hondamente cristiana.

En cuanto a la obra en sí, es tal vez la más popular y conocida de todas las obras de Shakespeare, y también la más larga, y tal vez la más difícil de entender. Desde luego que ha causado perplejidad a generaciones de críticos, y continúa confundiendo y desconcertando a sus lectores con enigmas exasperantes. ¿Quién exactamente es Hamlet? ¿Es un joven noble y concienzudo, que lucha heroicamente contra los «golpes y dardos de la ultrajante fortuna»? ¿O acaso un melancólico incorregible, que siempre lo deja todo

para luego? ¿Y qué hay del Espectro del padre de Hamlet? ¿Es quien dice ser, o un demonio empeñado en traer anarquía y muerte al reino de Dinamarca? Y luego está Ofelia. ¿La ama Hamlet? ¿O finge su amor, como finge su locura? ¿Y es Ofelia un cordero inocente que muere por culpa de los pecados ajenos, o es culpable, de alguna manera, de su propia locura y muerte? A nivel panorámico, ¿presenta la obra una visión moral de la realidad que señala hacia el triunfo de la esperanza cristiana, o señala hacia el abismo de la desesperanza nihilista?

Estos enigmas, según Peter Milward, «bastan para convertir *Hamlet* de tragedia de venganza en teatro de tesis. No es de extrañar que nos quedemos al final con una sensación más bien de perplejidad que de catarsis. No queda sitio para las lágrimas, como al final de *El rey Lear*, sino solo para rascarnos la cabeza»[2]. El gran Samuel Johnson fue más allá de rascarse la cabeza con perplejidad ante los enigmas y las aparentes contradicciones de la obra, para llegar a condenar abiertamente lo que él percibía como sus deficiencias:

> Al poeta se le acusa de haber mostrado poca consideración hacia la justicia poética, y se le puede acusar igualmente de descuidar la probabilidad poética. El aparecido abandonó el mundo de los muertos para nada; la venganza que exige no se obtiene sino a través de la muerte de aquel que tenía que tomarla; la gratificación que surgiría de la destrucción del usurpador y asesino quedaría reducida por la inesperada muerte de Ofelia, la joven, la hermosa, la inofensiva, la piadosa.[3]

De manera parecida, T. S. Eliot insiste en que *Hamlet*, «lejos de ser la obra maestra de Shakespeare […] es con toda seguridad un fracaso artístico», añadiendo que «la obra es enigmática, e inquietante como ninguna otra […] No tenemos otro remedio que reconocer que aquí Shakespeare acometió un problema que resultó ser demasiado para él. Imposible saber por qué lo intentó: es un enigma insoluble».

Podría considerarse peligroso, incluso una osadía, atreverse a discrepar con eminencias literarias como Samuel Johnson y T. S. Eliot. Pero Eliot, que es mucho mejor haciendo poesía de la grande que criticándola, exhibe una osadía absurda al despreciar *Hamlet* como «fracaso artístico», y es culpable de una falacia crítica al relacionar aparentemente este «fracaso» con los aspectos «enigmáticos» e «inquietantes» de la obra. Una obra teatral, o poética, puede ser enigmática y también inquietante sin ser un fracaso; ¡esto no habría que recordárselo al autor de *La tierra baldía* [4]! También hay un leve aroma a arrogancia en la aseveración de Eliot de que Shakespeare se metió en un berenjenal al acometer *Hamlet*. ¿Acometió Shakespeare «un problema que resultó ser demasiado para él», o simplemente acometió un problema que resultó ser demasiado para el crítico? Y en cuanto a los enigmas insolubles, es crucial que recordemos la diferencia entre un enigma realmente, objetivamente insoluble —es decir, que no tiene solución—, y un enigma que solo es insoluble para el individuo que intenta resolverlo. En este caso, el problema no es del enigma, ¡sino del que no sabe resolverlo!

No se puede negar que *Hamlet* continúa desconcertando a los críticos, pero eso no significa que el enigma no tenga solución. Un enigma puede *parecerle* insoluble al crítico perplejo y exasperado, pero *es* soluble, pese a la incapacidad del crítico. «¡Parecerme, señora!», le dice Hamlet a su madre. «No: es. No sé qué es parecer» (I, ii, 76). Y es tal

vez la diferencia crucial entre lo que es y lo que solo parece ser, lo que tiene la clave para resolver el problema que es *Hamlet*, y el problema igualmente enigmático de quién es Hamlet.

> ¡Parecerme, señora! No: es. No sé qué es parecer.
> No mi manto tintado, madre buena,
> ni los trajes de negro solemne acostumbrados,
> ni el suspiro, viento de aliento forzado,
> no, ni siquiera el abundante río que nace en el ojo,
> ni la abatida expresión del rostro,
> junto con toda forma, clase y modo del sufrimiento,
> pueden definirme verdaderamente. Estas cosas sin duda «parecen»,
> pues son acciones que el hombre pudiera fingir;
> pero dentro tengo algo que supera cualquier apariencia.
> Estos no son sino los adornos y atavíos del dolor.
>
> (I, II, 76-86)

En estas contadas palabras dirigidas a su madre, Hamlet demuestra un hondo conocimiento de la metafísica. Hace eco de Aristóteles y de santo Tomás de Aquino, al distinguir entre la *esencia* de las cosas y sus cualidades *accidentales*. *Hamlet*, en sus significados más profundos, funciona a este nivel metafísico y ontológico. La obra trata de las definiciones, de los significados de las cosas, y de la distinción entre las cosas que esencialmente *son* y aquellas que solo *parecen* ser. Trata de lo que *significan* las cosas, y no de lo que *parecen*. Y trata de cómo se aprende a descubrir la diferencia. Es la búsqueda de lo definido entre las nubes de la ignorancia. Y este es el problema aparentemente insuperable al que se enfrentan muchos críticos al acercarse a *Hamlet*. Como materialistas filosóficos que solo ven los hechos físicos y no la verdad metafísica, esos críticos están cegados por su ignorancia de la filosofía clásica y medieval, y no ven las profundidades de verdad que emergen en las obras de Shakespeare[5]. Para sondar esas profundidades, es necesario entender *Hamlet* como lo entendió su autor, y para eso es necesario ver la obra por los ojos profundamente cristianos del dramaturgo. Esta verdad insoslayable la entendió el crítico shakesperiano E. M. W. Tillyard, que enfatizó la amplitud de visión espiritual que exhibe Shakespeare en *Hamlet*:

> Dudo que en ninguna otra obra de Shakespeare haya tan fuerte impresión de toda la gama de la creación, desde los ángeles hasta las bestias. Tal vez en *La tempestad* se presenten más completamente los segmentos más bajos de la *scala naturae*, y los segmentos dudosos entre el hombre y el ángel, pero allí se presentan con menos énfasis los ángeles y la variedad humana en su gran segmento de la cadena. Esta manera de ver la creación es fuertemente tradicional y cristiana; y en *Hamlet*, más que en ninguna otra pieza de Shakespeare, observamos la genealogía desde los autos sacramentales, con su ambientación en el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno, como por ejemplo cuando el héroe se describe como un hombre que se arrastra «entre el cielo y la tierra» […] *Hamlet* es una de las más medievales, y al mismo tiempo una de las más claramente modernas de las obras de Shakespeare. Y aunque el tema de la regeneración espiritual esté ausente de la trama, la ambientación incluye muy eminentemente la conciencia religiosa.[6]

El único aspecto cuestionable de la, por lo demás excelente, valoración de la «conciencia religiosa» de la obra es su aseveración de que «la regeneración espiritual esté ausente de la trama». No es el caso. Hamlet empieza tentado al suicidio, en la Ciénaga del Desánimo, abrumado más por los pecados ajenos que por sus propias transgresiones, y termina con firme resolución y una serena resignación a la voluntad de Dios:

> De ninguna manera. Desafiamos los augurios: existe una especial providencia en la caída del gorrión. Si es ahora, no será después; si no ha de ser después, será ahora; si no es ahora, sin embargo llegará: la disposición lo es todo. Y si es verdad que nadie conoce nada de todo lo que abandona, ¿qué importa marcharse antes? Sea. (V, II, 211-16)

Hamlet ha progresado mucho desde el desánimo casi suicida del primer monólogo del primer acto, hasta su aceptación dispuesta, en el quinto acto, de la benignidad de la providencia de Dios, y la certeza de que «la disposición lo es todo». Entre medias, ha descendido como Dante a las profundidades infernales y, como Dante, emerge a través del fuego del Purgatorio a la graciosa aceptación del amor de Dios. Esta es una «regeneración espiritual» de la más sublime, aunque Shakespeare, a diferencia de Dante, deja su visión del Paraíso fuera de escena, aparte de los escasos destellos que se vislumbran durante el desarrollo de la trama.

Tal vez sea la «disposición» de Hamlet en la escena final la que ofrezca la otra clave para resolver el enigma que hay en el cautivador corazón de la obra. Si la búsqueda del verdadero significado, inherente al discernimiento de aquello que es de aquello que parece, es el medio por el que Hamlet se encuentra a sí mismo, entonces ese «la disposición lo es todo» es el final último; es el objetivo de la obra. La obra alcanza su propia prontitud, su propia sazón, en la disposición de Hamlet a poner su confianza en Dios. La conversión de Hamlet hace que esté listo para afrontar lo que le depare la providencia. Por su disposición está maduro, y también listo para morir herido por la espada emponzoñada. Está preparado para encontrarse con su Hacedor, preparado para morir. «Si no ha de ser después, […] ¡sea!», por usar las palabras precisas de Hamlet. Siendo «sea» lo mismo que «amén», esto eleva estas palabras del nivel de mero diálogo con Horatio a nivel de oración, es decir, de diálogo con Dios. Las palabras de Hamlet representan una doxología, ofreciendo alabanza formal a Dios por revelarle a Hamlet la verdad última que da sentido a todas las aparentes contradicciones que han plagado el desarrollo de la obra. Si, como ahora cree Hamlet, «existe una especial providencia en la caída del gorrión», sabe también, por las palabras siguientes del evangelio de san Mateo, de donde están sacadas estas líneas, que no tiene que temer a la muerte: «No temáis pues: vosotros valéis más que muchos pajarillos»[7]. La determinación de Hamlet es la solución del problema que plantea la obra. La solución de los problemas aparentemente insolubles de la vida se encuentra solamente en Cristo.

Llegado este punto, seguro que muchos objetarán que esa solución es demasiado simple y, además, demasiado simplista. ¿Qué pasa con las cuestiones planteadas al principio? ¿Qué hay de la aparente sed de sangre de Hamlet? ¿Cómo interpretar la aparente sed de sangre del propio Espectro? Y, ¿qué decir de la pobre Ofelia, tan elocuentemente canonizada por Samuel Johnson como «la joven, la hermosa, la inofensiva, y la piadosa»? ¿Y la relación de Hamlet con Ofelia, en que Hamlet la trata, a juicio de Johnson, «con tanta rudeza, que parece una crueldad inútil y gratuita» [8]? Si Hamlet es un héroe, ¿cómo explicar su odio mortal y su «crueldad gratuita»?

Son buenas preguntas, y habrá que responder a ellas si vamos a encontrarle sentido a la obra. Una vez más, no obstante, solo podremos responder a estas preguntas si somos capaces de ver por los ojos del propio dramaturgo.

[1] La obra se menciona en una nota al margen de una edición de la obra de Chaucer publicada en 1598, pero contiene alusiones a acontecimientos posteriores, de manera que la versión final de la obra no pudo completarse hasta 1602.

[2] Peter Milward, *Shakespeare's Meta-drama: «Hamlet» and «Macbeth»* (Tokyo: Renaissance Institute, 2003), p. 18.

[3] T. S. Eliot, «Hamlet and His Problems», en *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1950), reeditado en William Shakespeare, *Hamlet*,ed. Cyrus Hoy, 2ª ed. (New York: W. W. Norton, 1992), pp. 181-84.

[4] Soy consciente de que al hacer esta yuxtaposición estoy simplificando la crítica de *Hamlet* que hace Eliot, pero creo que resalta la esencia del problema que tiene Eliot para entender la obra; a saber: como Eliot no entiende la obra, en consecuencia, no hay nada que entender.

[5] Claro que, en este caso, Eliot se condena por partida doble: a diferencia de muchos coetáneos suyos, estaba versado en la ética clásica y medieval, y era discípulo del medieval por excelencia: Dante.

[6] E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays* (London: University of Toronto Press, 1950), pp. 29-30.

[7] *Mateo* 10, 31.

[8] Johnson, *Johnson on Shakespeare,* p. 196.

XIV. HAMLET Y EL ESPECTRO

Comencemos por el propio Hamlet. Muchos críticos han expresado la idea de que Shakespeare tal vez quisiera «politizar» la obra con su propia simpatía medio secreta hacia el conde de Essex, modelo tal vez del personaje de Hamlet[1]. En 1598, el año en que *Hamlet* fue escrito y escenificado por primera vez, el conde de Essex reñía con la reina, y se quejaba amargamente del trato sufrido a manos de Isabel: «Cuando se me somete a las más viles indignidades, ¿me obliga la religión a pedir perdón? ¿Lo exige Dios? ¿Es impío no hacerlo? Qué, ¿no pueden equivocarse los príncipes? ¿No pueden sufrir injusticias los súbditos? ¿Es infinito el poder o la autoridad terrenal?[2]» Al año siguiente, Essex acordó un armisticio con el caudillo rebelde irlandés Tyrone, prometiendo que en Irlanda se toleraría el culto católico. El armisticio alienó aún más a Essex del favor real, y cuando volvió a Inglaterra fue sometido a arresto domiciliario.

Nadie duda de la admiración que siente Shakespeare por Essex, y se han visto alusiones a él en *El mercader de Venecia, El rey Juan, Troilo y Crésida, Enrique V* y el enigmático poema *El fénix y la tórtola*. También es significativo el hecho de que sir Charles Percy y otros amigos de Essex organizasen una representación de *Ricardo II* la víspera de la rebelión de Essex, con la esperanza de que el pueblo de Londres, viendo en directo cómo se depone a un monarca, se levantase contra Isabel. Pero donde más obviamente está presente el conde de Essex en la obra del Bardo es como modelo de Hamlet,y será necesario estudiar con más detenimiento esta relación, y sus implicaciones, si hemos de hincarle el diente a la más difícil de las obras de Shakespeare. Al mirar el metateatro de la obra, veremos la presencia fantasmal de Essex alzándose sobre la acción, tan palpable como la presencia del propio Espectro.

Aunque Essex era protestante, prometió que se toleraría el catolicismo si la rebelión que preparaba lograba deponer a la reina. Cuando, a principios de 1601, fracasó la rebelión, Essex fue ejecutado, y el conde de Southampton, patrono de Shakespeare y uno de los aliados más cercanos a Essex, fue encarcelado en la Torre de Londres. Essex, ante el tribunal, fue acusado de ser papista, o al menos simpatizante, pero murió declarándose protestante. A Essex, pues, podemos verlo como representante de todos esos súbditos de la reina que se sentían alienados de ella por su persecución por motivos políticos o religiosos. Al propio padre de Shakespeare lo habían multado por recusante[3], como a muchos buenos amigos de Shakespeare, y su patrono, Southampton, era un conocido católico muy relacionado con la resistencia católica. Hablar abiertamente de la propia desaprobación de la reina era peligroso, incluso letal, y

es visible el paralelismo entre la posición de los disidentes isabelinos y la del desanimado y desilusionado Hamlet en las palabras de su primer monólogo, sobre todo tal vez en las palabras finales: «Pero quiébrate, corazón, pues he de guardar la lengua» (I, II, 159).

Shakespeare no escribía alegorías formales, así que no podemos decir que Hamlet sea la personificación de Essex. Está claro que no es el caso. Pero podemos decir que en la caracterización de Hamlet hay mucho de Essex y su rebeldía, impelida por la angustia, contra las injusticias del monarca. También podemos decir que hay mucho de la situación del recusante católico en el sentimiento de alienación de Hamlet, y en su ira ante las injusticias de los poderes fácticos. Y sin embargo Hamlet, como Essex, no es católico. Se nos dice en varias ocasiones que ha estudiado en Wittenberg, la universidad donde enseñó Martín Lutero, generalmente considerada la cuna de la Reforma protestante. Wittenberg es algo gratuito para el desarrollo de la trama, y no está presente en la tradición que sirve de base a la obra, así que Shakespeare deliberadamente le ha infundido un elemento de controversia religiosa contemporánea. Pero lo hace de una manera que indica que sus simpatías no están con los reformistas, o, por lo menos, que los ve con cierta ambivalencia. Se ha dicho que gran parte de la introspección angustiosa de Hamlet, en los primeros actos de la obra, resulta de su acometida contra los defectos de la teología protestante, y el juego de palabras que hace con la Dieta de Worms al describir el cadáver de Polonius es ciertamente de mal gusto (IV, III, 20-23)[4]. Es cierto que Horatio, bueno y noble, estudió en Wittenberg, pero también es cierto que los espías corruptos e innobles Rosencrantz y Guildenstern fueron alumnos de la misma universidad.

Hamlet parece ser entonces protestante, o algo así, pero curiosamente el Espectro de su padre es indudablemente católico. Lo sabemos por la descripción que hace de su propia muerte:

> […] cortado en la flor de todos mis pecados,
> sin confesión, sin preparación, sin viático;
> sin la cuenta de mis deudas, enviado a responder
> con todas mis imperfecciones sobre mi cabeza.
> ¡Oh, qué horror! ¡Qué horror! ¡Qué horrible horror! (I, v, 76-80)

Su muerte repentina lo privó de los sacramentos católicos de la comunión, la penitencia y la extremaunción, cortándolo en la flor de sus pecados, con todas sus imperfecciones sobre su cabeza. Por esos pecados no absueltos está siendo castigado, no por el hecho de que el rey Claudius no haya sido castigado por asesinarlo. Es imperativo que se entienda y se recuerde este hecho crucial, entre otras cosas porque nos salva del error de creer que Hamlet tiene que vengar a su padre para que su Espectro pueda descansar en paz. Este no es el caso en absoluto. Como veremos más adelante, la «venganza» de Hamlet la exige la justicia, la ley moral, y nada tiene que ver con el castigo a su padre por sus propios pecados. Los pecados del Espectro serán purgados por el sufrimiento, sin importar que Hamlet ajusticie al rey Claudius.

La otra prueba del catolicismo del Espectro está en las palabras con que se despide de Hamlet en su primer encuentro: «¡Adiós, adiós, adiós! Recuérdame» (I, V, 91). Esto es mucho más que una mera despedida, hecho que atestigua Hamlet cuando se repite estas

palabras después de marcharse el Espectro (I, V, 111). El Espectro, lo que le está diciendo es: «¡A Dios, A Dios, A Dios! ¡Recuérdame en tus oraciones!» Los teólogos de la Reforma protestante se mofaban de la costumbre de rezar por los difuntos, desdeñando esas prácticas piadosas como superstición papista. Y aquí vemos a un difunto pidiéndole sus oraciones al que aún vive. Además, y esto constituye otra prueba del conocimiento íntimo de las oraciones y las prácticas católicas, Hamlet hace lo que le ha pedido el espíritu de su padre, al pronunciar la frase latina *hic et ubique*, referencia a una oración católica por los difuntos (I, v, 156). Esta frase se suele glosar aisladamente y fuera de contexto, con su significado de «aquí y en todas partes», pero debe verse en el contexto de la oración completa, a la cual alude claramente: *Pro animabus famulorum, famularumque tuarum, et omnium catholicorum hic et ubique in Christo dormientium, hostiam, Domine, suscipe benignus oblatam: ut hoc sacrificio singulari, vinculis horrendae mortis exuti, vitam mereantur aeternam.*[5]

Tal evidencia prueba no solo que el Espectro es católico, sino sobre todo que el catolicismo es objetivamente verdadero. El Espectro ve con los ojos de la eternidad. Ve las cosas como *son*, y no simplemente como *parecen* desde la perspectiva de los que están atrapados en la visión de túnel de la temporalidad. Los vivos *creen* que algo es verdadero o falso; los muertos *saben* distinguir lo verdadero de lo falso. El Espectro es nuestro testigo más fiable de aquello que *es*, en contraste con aquello que solo *parece*. Esto queda claro con su espeluznante insinuación de lo que espera al pecador después de la muerte:

Si no tuviera prohibido
revelar los secretos de mi prisión,
podría contar una historia cuya palabra más leve
te espantaría el alma y helaría tu sangre joven;
haría saltar como astros tus ojos de sus órbitas,
y separarse tus rizos enredados y revueltos,
y erizarse cada uno de tus cabellos
como púas del miedoso puercoespín.
Mas no se ha de revelar el eterno arcano
a oídos de carne y sangre. (I, V, 13-22)

Está claro que el Espectro ve cosas, sabe cosas, que no están al alcance de aquellos que aún no se han despojado de sus ataduras mortales. A no ser, claro, que el Espectro no sea lo que parece, sino un demonio del Infierno. Esta es, pues, otra pregunta crucial. ¿Es realmente fidedigno el más fiable testigo de lo realmente real que hay en la obra?

Horatio nos da la primera pista de que el Espectro es genuinamente el ánima del purgatorio del padre de Hamlet, cuando le dice a Hamlet que el Espectro «tenía el semblante más triste que enojado» (I, II, 231), más como un espíritu que hace penitencia en el Purgatorio que como un demonio salido del Infierno, y sugiriendo también que lo que desea es justicia, no venganza. Pero el Espectro podría ser un mentiroso, un padre falso que posa como penitente, y el propio Hamlet no sabe bien si el Espectro es amigo o enemigo. Haciendo caso a sus propias palabras, dirigidas antes a su madre, de que no conoce el verbo parecer —esas «acciones que el hombre pudiera fingir»— sino que exige saber qué *es* aquello de lo que se trata, «algo que supera cualquier apariencia», exige

saber del Espectro si es realmente el espíritu de su padre, o si es un demonio engañoso que lleva «atavíos del dolor»:

> ¡Que los ángeles y ministros de la Gracia nos protejan!
> Ya seas espíritu del bien o demonio condenado,
> ya te acompañen aires del cielo o ráfagas del infierno,
> sea tu intención malvada o caritativa,
> llegas hasta mí en forma tan misteriosa
> que he de hablarte. (I, IV, 39-44)

Y la respuesta:

> Soy el espíritu de tu padre,
> condenado por un tiempo a vagar de noche
> y de día a ayunar en medio de las llamas,
> hasta que los horribles crímenes de mis días naturales
> se consuman y sean purgados. (I, V, 9-13)

Así que es un ánima del purgatorio, «espíritu del bien», cuyo destino es el cielo una vez purgados sus pecados, y no un «demonio condenado». Pero, ¿le creemos? ¿Es lo que parece? ¿Qué debemos pensar, por ejemplo, de su exigencia de que Hamlet vengue su muerte? ¿Es verosímil que un «espíritu del bien» exija ojo por ojo, en lugar de seguir el mandamiento de Cristo de amar a nuestros enemigos y poner la otra mejilla? ¿Es culpable el Espectro de un sanguinario deseo de venganza que lo revela como un impostor infernal que posa como el padre de Hamlet? ¿O es que simplemente busca justicia? Es otra pregunta crucial.

Aunque el Espectro utiliza la palabra «venganza», se refiere al hecho de que hay suelto un asesino a sangre fría que ha escapado a la justicia de la ley. ¿Acaso es reprensible o anticristiano administrar justicia, o desear que el criminal pague por su delito? ¿Debe quedar impune el rey Claudius? ¿Acaso no es el deber de Hamlet desenmascarar al criminal y destapar el crimen? Nadie dudará de que tiene la obligación de exponer los aberrantes actos del rey Claudius, cuando el Espectro se los ha relatado.

Esto se cumple, naturalmente, si el Espectro dice la verdad. Al principio Hamlet está convencido de que es así, declarando tras su primer encuentro que es «un espectro honrado» (I, v, 138). Pero Hamlet es sanamente escéptico, y organiza la representación teatral no solo como «trampa donde caerá la conciencia del rey», sino para probar la veracidad del Espectro:

> […] El espíritu que he visto
> puede ser un demonio; y el demonio tiene el poder
> de tomar formas gratas; sí, y tal vez
> por mi debilidad y melancolía,
> pues él tiene mucho poder sobre esos humores,
> abuse de mí para condenarme. Quiero tener
> pruebas más firmes. La representación será
> la trampa donde caerá la conciencia del rey. (II, II, 594-601)

Es evidente por estos versos que la procrastinación de Hamlet y su aparente incapacidad para actuar con decisión no son una reprochable debilidad, sino que, al contrario, nacen de la virtuosa circunspección y de la determinación de ser administrador de justicia, no perpetrador de injusticia. Al dejarlo para más tarde, triunfa la prudencia

sobre el prejuicio; triunfa lo que *es* sobre lo que *parece*. Y para que no olvidemos la intención de Shakespeare al resaltar el motivo de la tardanza de Hamlet, se nos recuerda una vez más que Hamlet tiene que saber que el culpable es sin duda el rey Claudius, y no el Espectro, antes de poder actuar con la conciencia tranquila:

[…] Si su culpa oculta
no se revela en un discurso,
es un espectro condenado el que hemos visto,
y mis imaginaciones son tan sucias
como la fragua de Vulcano. (III, II, 78-82)

Naturalmente, quedará patente la culpabilidad del rey, y la honestidad del Espectro.

El concepto de «espectro honrado» coloca al Espectro de *Hamlet* fuera de la comprensión protestante de los Espectros, como explica notable y notoriamente el rey Jacobo VI de Escocia, que luego sería Jacobo I de Inglaterra, en su *Demonología*, publicada en 1597, más o menos cuando Shakespeare empezaba a pensar en escribir *Hamlet*. El rey Jacobo consideraba a los Espectros como demonios malvados, y es esta opinión de los Espectros la que anima las dudas de Hamlet en cuanto a si el Espectro es realmente el espíritu de su padre difunto, o si es un espíritu «condenado» enviado a engañarle. El hecho de que el Espectro emerja como aparición del alma del padre de Hamlet, que está experimentando el sufrimiento sanador del Purgatorio, representa una afirmación del concepto católico de los Espectros, por encima del protestante.

[1] J. Dover Wilson, en *The Essential Shakespeare* (1932), es el más destacado de los que defienden la idea de que el personaje de Hamlet se basa en el conde de Essex.

[2] Alison Weir, *The Life of Elizabeth I* (New York: Random House, 1999), p. 436.

[3] Los recusantes eran los católicos que se negaban en conciencia a asistir a los cultos anglicanos.

[4] *Worms*, *gusanos* en inglés. La *Dieta de Worms* fue la asamblea general de los Estados del Sacro Imperio Romano, celebrada en el pueblo de Worms en 1521. Allí fue donde Martín Lutero defendió sus famosas noventa y cinco tesis.

[5] Recibe, Señor, benignamente la víctima que te ofrecemos por las almas de tus siervos y siervas y de todos los católicos que aquí y en cualquier otro lugar reposan en Cristo: para que, por este sacrificio incomparable, libres de los lazos de la horrible muerte, merezcan pasar a la vida perdurable. (Traducción del P. Germán Prado y los monjes de la abadía de Silos.)

XV. OFELIA

Ya va siendo hora de dirigir nuestra atención sobre la desgraciada Ofelia, pero antes será necesario saber algo de Polonius, su padre, y de su hermano Laertes.

Polonius, como el Bufón de *El rey Lear*, es el pragmático por excelencia. Su filosofía de la vida, tal como queda expuesta en los consejos que le da a su hijo, está desprovista de toda intuición sobrenatural, y divorciada de todo concepto cristiano de la virtud. Así que resulta interesante que Shakespeare muestre su propio desprecio por esa filosofía encarnándola en un personaje tan poco aconsejable. Los «pocos preceptos» que le imparte Polonius a Laertes están pensados para favorecer el progreso mundano de su hijo, y se resumen en la frase: «Esto sobre todo: sé fiel a ti mismo» (I, III, 78). Esta frase, imbuida del humanismo de moda de finales del Renacimiento, tiene poco que ver con el humanismo cristiano de Shakespeare o santo Tomás Moro, y más que ver con el humanismo secular de Nicolás Maquiavelo. Es más, podría argumentarse que Hamlet, casi diríamos obsesionado por hacer lo moralmente correcto y justo ante los «insultos de Fortuna», es la respuesta de Shakespeare al «Príncipe» de Maquiavelo, encarnado en *Hamlet* como el rey Claudius, que recurriría a cualquier medio, por malvado que fuese, para conservar su autoridad. *El príncipe* de Maquiavelo, publicado en 1532, fue condenado por el papa Clemente VIII, y la aprobación de Shakespeare es evidente en su condena del maquiavelismo en muchas de sus mejores obras.

Si Polonius aparece claramente como uno de los villanos de la obra, su hijo Laertes es un personaje mucho más complejo. En contraste con la banalidad de los preceptos de Polonius, Laertes aconseja a su hermana, en cuanto a su relación con Hamlet, con astuta filosofía política:

> […] Acaso él os ame ahora
> y ahora ni suciedad ni engaño manchen
> la virtud de su intención; pero debéis temer
> que, según el peso de su rango, no es dueño de su voluntad;
> él mismo es súbdito de su cuna:
> no se le permite, como a las personas más humildes,
> escoger por sí mismo, pues de su elección depende
> la salud mental y física de todo el Estado;
> y por eso su voluntad ha de circunscribirse
> a la voz y consentimiento de ese cuerpo
> cuya cabeza es él. Entonces si dice amaros,
> tened la sensatez de creerle hasta donde
> él, conforme a su título y su rango,
> puede realizar lo que promete; es decir, solo hasta donde
> llega la voluntad de Dinamarca. (I, III, 14-28)

Laertes teme la relación de su hermana con Hamlet, y la anima a compartir su temor: «Teme, Ofelia. Teme, mi querida hermana» (I, III, 33). Sabe que, como príncipe heredero del reino, Hamlet siempre habrá de poner su deber antes que su deseo. En última instancia, debe responder a sus obligaciones hacia el Estado de Dinamarca, y no está en posición de permitir que su corazón gobierne su cabeza. Como Ofelia no es de sangre real, no debe esperar que Hamlet se case con ella, y por eso debe preservar su honor distanciándose de su relación. Estas palabras le resultan dolorosas a Ofelia, pero comprende que son sabias y, a su pesar, accede a hacer caso del consejo de su hermano:

> Guardaré el sentido de ese buen consejo
> como custodio de mi corazón. (I, III, 45-46)

Las palabras de Laertes parecen premonitorias. Hamlet, en efecto, traicionará aparentemente su amor por Ofelia en el momento en que le resulte evidente su deber hacia su padre y hacia Dinamarca. Y sin embargo, ¿era auténtico el amor de Hamlet por Ofelia? Laertes parece dispuesto a concederle a Hamlet el beneficio de la duda, creyendo que tal vez Hamlet sí ame a Ofelia, y que la «virtud de su intención» no esté teñida de deseos insanos. Polonius, por el contrario, no ve más que cinismo lujurioso en el cortejo que le hace el príncipe a su hija, y dice que ella es una ingenua al dejarse engañar por sus amores. Siempre cínico, Polonius ve rápidamente deseos cínicos en los demás. Picada por su reproche, Ofelia responde que los motivos de Hamlet siempre han parecido honorables:

> Señor, me ha importunado con su amor
> de manera honorable.
>
> ....
> Y ha confirmado sus palabras, mi señor,
> con casi todos los votos sagrados del cielo. (I, III, 110-11, 113-14)

¿Quién tiene razón, Polonius u Ofelia? ¿El cínico mundano que solo ve cinismo mundano en las motivaciones de Hamlet? ¿O la romántica ingenua que solo ve amor verdadero, honorable, fortalecido por «los votos sagrados del cielo»? El tema sigue desconcertando a los críticos, incluso a los mejores, como A. C. Bradley, que confesó estar hecho un mar de dudas en cuanto a la naturaleza del amor de Hamlet por Ofelia:

> Soy incapaz de llegar a una convicción en cuanto al significado de algunas de sus palabras y actos, y dudo que, a partir solamente del texto de la obra, puedan interpretarse con seguridad…
>
> Creo que dos cuestiones son seguras: primero, que Hamlet estuvo en algún momento sincera y ardientemente enamorado de Ofelia. Pues ella misma dice que le importunó con su amor de manera honorable, y que confirmó sus palabras con los votos sagrados del cielo […] Segundo, ante la tumba de Ofelia, él declara:
>
> Yo amaba a Ofelia. Cuarenta mil hermanos
> no podían, con todo su amor,
> igualar el mío.
>
> Debía de hablar con sinceridad; es más, podemos dar por sentado que habla en pasado solo porque Ofelia está muerta, y no para insinuar que antes la amó pero ya no.[1]

Es posible que Bradley peque de ingenua credulidad al aceptar sin más el cortejo de Hamlet a Ofelia, pero sí que pisa terreno firme al insistir en que Hamlet habla

sinceramente ante la tumba de Ofelia. Podemos afirmar, entonces, con bastante seguridad, que el amor que siente Hamlet por Ofelia era auténtico y no, como su locura, fingido por otros motivos. Pero ese amor, aun siendo auténtico, suscita más preguntas. Teniendo en cuenta sus deberes hacia el Estado de Dinamarca, el hecho de entretenerse con un amor que, presumiblemente, jamás podría consumar en matrimonio, ¿no es un acto de frivolidad reprensible? Su relación con Ofelia, ¿no estuvo siempre destinada a acabar en el desengaño de la enamorada? Si es así, acentúa el aspecto de regeneración espiritual del personaje de Hamlet al avanzar la obra hasta su final intencionado. Comienza como un egocéntrico, un cortejador de mujeres con las que jamás se casará, para terminar con la serena aceptación de su lugar en la providencia de Dios. Pero, ¿y la pobre Ofelia? ¿Es realmente «la joven, la hermosa, la inofensiva y la piadosa», el icono que hace de ella Samuel Johnson? ¿Y qué hay del tratamiento que le da Hamlet, «con tanta rudeza […] y crueldad gratuita»? ¿Es Ofelia un cordero inocente, que muere en el altar de los pecados ajenos? ¿O comparte en cierta medida la culpa de su propio destino?

Ofelia hace caso al consejo de su padre y su hermano, y se distancia de los intentos de acercamiento de Hamlet, aumentando así la desolación de este. Pero no se le puede reprochar que escuche lo que le aconseja y advierte su propia familia, ni que obedezca a su padre, sobre todo si Laertes está en lo cierto al decir que Hamlet jamás podrá desposarla. Pero ahora miremos el asunto desde el punto de vista de Hamlet. Su desánimo, al comenzar la escena conocida como la del convento, se hace patente en su famoso monólogo, en el que se sumerge en profundidades cuasi-suicidas:

Ser o no ser… Esa es la cuestión.
¿Qué es mejor para el alma,
sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos,
o levantarse en armas contra el océano del mal,
y oponerse a él y que así cesen? (III, I, 56-60)

Este es el Hamlet más identificado con el desterrado y descontento conde de Essex, sopesando sus opciones de sufrir las injusticias que se amontonan sobre él, o de rebelarse contra ellas. Es también el Hamlet más identificado con los recusantes ingleses que tienen que sufrir los golpes y los dardos del océano de persecución por su fe católica, o levantarse en armas con la esperanza de derrocar a sus perseguidores. Hay que recordar que Shakespeare no solo simpatizaba con el conde de Essex, sino que todas las pruebas señalan a su propio catolicismo. Es más, varios parientes de su madre estuvieron involucrados en distintas «tramas papistas» que pretendían derrocar el gobierno de Isabel, y fueron ejecutados por ello. Las cuestiones que con tanta angustia se plantea Hamlet en su monólogo más famoso son un eco exacto de las cuestiones que angustiosamente se planteaban los católicos de Inglaterra: ser católico y sufrir la persecución temporal, o no ser católico y sufrir la posibilidad del castigo eterno por el pecado de apostasía. Y para los que eligen la primera opción, hay otro dilema: sufrir estoicamente, en silencio, o levantarse airados contra los tiranos. He ahí el dilema.

¿Pues quién podrá soportar los azotes y las burlas del siglo,
la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio,
la angustia del amor despreciado, la espera del juicio,

la insolencia del Estado, y la humillación
que la virtud recibe de quien es indigno,
cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso
en el filo desnudo del puñal? (III, I, 70-76)

Hamlet, debido a su situación, está al borde del suicidio, y fijémonos en que «la angustia del amor despreciado» figura entre la lista de cargas que pesan sobre él. Parece entonces que el rechazo de Ofelia ha aumentado sus males. Solo la conciencia cristiana de Hamlet, o por lo menos su miedo al infierno, le impide actuar según su deseo de terminar con su vida:

¿Quién puede soportar
tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga
tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la muerte
—ese país por descubrir, de cuyos confines
ningún viajero retorna— que confunde la voluntad. (I, III, 76-80)

Desde este abismo de desánimo ve Hamlet a Ofelia, leyendo un libro de oraciones, y su reacción inicial es cualquier cosa menos cruel:

[…] la hermosa Ofelia. ¡Ninfa,
en tus plegarias, jamás olvides mis pecados! (I, III, 88-89)

Pero su humor cambia casi inmediatamente. Le sobreviene la locura «fingida», y le habla a la que fue su amada de manera cruelmente enigmática. Esto, sin duda, no es otra cosa que «crueldad gratuita». Pero su delito de crueldad, siendo real, es un crimen pasional, sobre todo si sospecha o sabe que Ofelia está espiándolo, recogiendo información para Polonius y para el rey Claudius. ¿Sabe Hamlet que los dos están escuchando su conversación? A falta de indicaciones escénicas, es difícil tener certeza, pero el texto ofrece pistas tentadoras de que Hamlet, en efecto, sabe que Ofelia lo ha traicionado a sus enemigos. «Hola, hola. ¿Sois honesta?» le pregunta de pronto, provocando una respuesta nerviosa de Ofelia, que tal vez se haya descubierto como espía muy poco convincente. Luego le pregunta, de repente y sin motivo aparente: «¿Dónde está vuestro padre?», y de nuevo Ofelia le miente, nerviosa. En este contexto, las crueles palabras que le dirige Hamlet a Ofelia se ven de otra manera:

Sé que usáis afeites. Lo sé. Que Dios os concedió un rostro, y que os hacéis componer otro distinto; sé que andáis contoneándoos y que usáis un cierto acento, y ponéis motes a todo lo que Dios cría; y que sois liviana, y queréis parecer ingenua… (III, I, 146-50).

Vista la relación desde el punto de vista de Hamlet, veámosla ahora desde la perspectiva de Ofelia:

Consideremos por un momento cómo aparecían las cosas para ella. No sabe nada del Espectro y sus revelaciones. Lleva tiempo sufriendo, pues ha rechazado a su amado y parece que lo ha traicionado. Lo ve, sabe que cada día se hunde más en su tristeza, tan cambiado de como era que dicen que ha enloquecido. Oye cómo se habla de cuál puede ser la causa de este cambio tan triste; y su corazón le dice —¿cómo podría no decírselo?— que la causa principal es su propia crueldad…

Así y todo, nos dicen que ella es ridículamente débil al perder la razón. Sus críticos, de nuevo, parece que no se dan cuenta de la situación, no se ponen en el lugar de una muchacha cuyo amado, del que se ha distanciado, se vuelve loco y mata a su padre, al de ella. Olvidan también que Ofelia debió de creer que estas terribles calamidades no eran simples calamidades, sino consecuencias de su rechazo del enamorado. Tampoco se dan cuenta de la terrible soledad que debió de caer sobre ella. De las tres personas que eran todo

su mundo, su padre ha sido asesinado, Hamlet está desterrado, loco, y su hermano está de viaje.[2]

Las palabras magistrales de A. C. Bradley no necesitan más.

Vista la relación desde el punto de vista de Hamlet y desde el de Ofelia, veámosla desde la perspectiva de Shakespeare. ¿Cómo contempla el propio dramaturgo la relación de sus dos enamorados? Bradley, de nuevo, dice todo lo que necesitamos:

> Pues bien, era esencial para la intención de Shakespeare que la historia de amor no despertara demasiado interés; esencial, pues, que Ofelia fuese simplemente uno de tantos personajes secundarios; y necesario, de acuerdo con esto, que en espíritu, potencia e inteligencia, no fuese la igual de sus heroínas famosas. De haber sido una Imogen, una Cordelia, incluso una Portia o una Julieta, la historia habría tomado otra forma… Ofelia, pues, tenía que ser un personaje incapaz de ayudar a Hamlet, y para quien por otra parte él no sintiese naturalmente una pasión tan vehemente ni profunda que interfiriese con el motivo principal de la obra. Y en el amor y el destino de Ofelia se introdujo un elemento, no de honda tragedia, sino de belleza patética, que hace del análisis de su carácter casi una profanación.[3]

Haciendo caso omiso de la admonición final de Bradley, de que profanaríamos la hermosura de Ofelia si la analizásemos demasiado minuciosamente, podemos concluir tal vez que su carácter viene definido por su debilidad. Fue su debilidad la que la llevó a responder al cortejo de Hamlet, olvidando que era muy improbable que se fuese a casar con ella; fue su debilidad la que la llevó a traicionar a Hamlet, haciendo de señuelo para que el rey Claudius y Polonius escuchasen su conversación; y tal vez, con permiso de Bradley, fuese su debilidad la causa de que al final perdiese la razón. Es desde luego una gran figura trágica, pero como nos recuerda Bradley, no debemos permitir que su hermosura trágica nos distraiga de los elementos más profundos de la obra. Hamlet no se deja distraer por su hermosura, como tampoco debemos hacer nosotros. Él está empeñado en responder a las cuestiones más profundas que hay en el oscuro corazón de la obra, como deberíamos nosotros.

[1] A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on «Hamlet», «Othello», «King Lear», «Macbeth»* (London: Macmillan, 1952), p. 153.

[2] *Ibídem*, pp. 162-4.

[3] *Ibídem*, pp. 160.

XVI. MENTIRAS, ESPÍAS Y PESCADEROS

Los elementos más profundos de la obra se encuentran, como hemos visto, en la diferencia entre aquello que *es* y aquello que solo *parece* ser. Es la diferencia entre aquellos que eligen ser y aquellos que eligen no ser. Esta es la cuestión a la que ahora debemos volver.

Cuando Hamlet sale de la escena del convento, Ofelia se refiere a él como «blanco de todas las miradas» (III, I, 158), por su popularidad, por ser modelo de cortesía y cultura que los demás observan para imitarlo. Es «espejo de la elegancia» (III, I, 157). Pero el lector observa la ironía que hay en sus palabras porque, naturalmente, cada palabra y cada movimiento de Hamlet durante la conversación precedente han sido observados desde detrás de las cortinas por el rey Claudius y por Polonius. La verdad, como sabe Hamlet, es que toda la corte del rey Claudius es una red de espías, de manera que es difícil distinguir los que *son* quienes dicen que son —los honrados, auténticos o reales— de los que *no* son quienes dicen que son —los que solo *parecen* ser honrados, auténticos o reales. Sospecha Hamlet que Ofelia pertenece al segundo grupo, y por eso se enfada con ella.

En su búsqueda casi obsesiva de la verdad y la justicia, es decir, las cosas que verdaderamente son porque están arraigadas en una ley moral inmutable, Hamlet se enfrenta a los que viven una mentira y se ocupan de engañar. Este conflicto entre el objeto moral y lo moralmente objetable es especialmente evidente en el Acto II, dominado por los espías y el espionaje.

Al comenzar el Acto II, Polonius envía a Reynaldo, de significativo nombre[1], a espiar a Laertes. Le ofrece a Reynaldo elaborados consejos sobre el arte del espionaje, instruyéndole sobre cómo despistar con destreza y desenvoltura, y cómo subvertir con sutileza e insolencia. Cuando Reynaldo parte en su misión para espiar al propio hijo de Polonius, no nos queda ni rastro de simpatía por este. Lo vemos como lo que es, maestro de la intriga capaz de traicionar a sus propios hijos para alcanzar sus metas. En efecto, tan pronto como se marcha Reinaldo a espiar a Laertes, empieza Polonius a elucubrar el plan de usar a su hija de señuelo, para que él y el rey puedan espiar a Hamlet. Aquí vemos de nuevo, con más fuerza que nunca, la relación entre la volátil acción de la obra y los tiempos igualmente volátiles en que vivía Shakespeare. Es más, es casi ineludible ver a Hamlet como conde de Essex o como recusante católico, rodeado de espías por todas partes, y ver a Polonius como William Cecil, el espía mayor de Isabel, que empleó un ejército de espías para infiltrarse en la comunidad católica perseguida de Inglaterra, con el empeño de traicionar a los sacerdotes para darles muerte. Cecil, lord

Burghley, fue una de las figuras más odiadas de Inglaterra, sobre todo entre los católicos del país, y es palpable el veneno que vierte el católico Shakespeare contra Cecil en su caracterización de Polonius. Es evidente también que la voz de Hamlet es la voz del dramaturgo al condenar ácida aunque crípticamente a Polonius:

> *Polonius*. ¿Sabéis quién soy, señor?
> *Hamlet*. Sí, muy bien. El pescadero.
> *Polonius*. No, mi señor. ¡No soy tal!
> *Hamlet*. Tal me gustaría que fuerais de honrado.
> *Polonius*. ¿Honrado, señor?
> *Hamlet*. Sí, honrado, honrado… ¡Uno entre diez mil hay, según va hoy el mundo!
> *Polonius*. Muy cierto, mi señor, muy cierto.
> *Hamlet*. Si el sol cría gusanos en el cadáver de un perro… y si la carroña sirve para que la besen… ¿Tenéis una hija?
> *Polonius*. Sí, señor.
> *Hamlet*. ¡No la dejéis tomar el sol!... ¡Gran bendición es concebir! Pero del modo que vuestra hija podría concebirlo… ¡Alerta, amigo, alerta! (II, II, 175-88)

No resulta extraño que Polonius no tenga ni idea de qué habla Hamlet, y entienda las aparentes insensateces que dice como una prueba más de la locura del príncipe. Pero el lector shakesperiano sabe que se suele encontrar «razón en la locura» de las palabras que pronuncian los supuestos locos e idiotas. Por ejemplo, es imposible leer *El rey Lear* a nivel significativo sin hacer caso de las lecciones morales que se derivan de las palabras del Loco o, aún más, de las palabras de Tom Pobre. Esa «razón de la locura», que consiste en una «mezcla de claridad y sinsentido» [*El rey Lear*, IV, vi, 168-9] es el recurso literario utilizado por Shakespeare para eludir la atención del censor estatal. En la Inglaterra de Isabel, que era, en efecto, una suerte de prototipo del Estado policial secularista, el gobierno controlaba a los disidentes mediante espías, informadores y censura. Shakespeare usaba todo su ingenio para evitar la censura y expresar lo que debía, aunque fuese crípticamente. El propio dramaturgo señala veladamente hacia el hecho de que lo está haciendo en el fragmento anterior, cuando hace que Polonius proclame que hay método en la locura de Hamlet: «Loco como está, no deja de hablar con cierto método» (II, II, 208). Y por si no cogemos la primera indirecta, inmediatamente nos da otra:

> Tiene ingenio —vaya— para las respuestas… Es la agudeza de los locos, algo que razón y cordura no poseen con tanta abundancia. (II, II, 213-16)

Está claro que la intención es que cojamos la indirecta y volvamos a mirar con más atención las palabras de Hamlet. «How pregnant sometimes his replies are», respuestas «preñadas»: nosotros tenemos que ser las matronas de la razón, representar con responsabilidad nuestro papel y ayudar al alumbramiento del significado que ocultan. Al hacerlo, veremos que un pescadero no es todo lo que aparenta. Ciertamente —por abusar de un verso de otra obra del Bardo— el pescadero olería aún peor llamándose de otro modo. Descubrimos que «pescadero» se llamaba al que procura prostitutas para uso de otro. Polonius es pescadero, el que procura espías (prostitutas, en el sentido de que se venden al pecado) para el rey Claudius. Y por extensión, naturalmente, William Cecil es un «pescadero» que le procura espías a la reina Isabel.

Sin duda el dramaturgo se está desahogando contra el jefe de espías, y uno tiene la sensación de que «escenifica» la muerte de este como manera indirecta de vengarse, como desea, del hombre que era responsable de la muerte de sus amigos. No olvidemos, por ejemplo, que la red de espionaje de Burleigh fue responsable de la captura, tortura y ejecución de los sacerdotes Robert Southwell y Robert Dibdale, ambos seguramente amigos de Shakespeare. Las cosas que pasan en la obra estaban sacadas de la vida real, en mucho mayor grado de lo que parecen entender la mayoría de los críticos de Shakespeare[2] .

Volviendo al enigmático pasaje del «pescadero», vemos que Hamlet se queja de que solo un hombre entre diez mil es «honrado», es decir, que solo unos pocos *son* lo que *parecen*, mientras que los demás, que viven una mentira, *no* son lo que *parecen*. Ser o no ser. He ahí el dilema. Pero, ¿y el acertijo de criar gusanos en el cadáver de un perro? Y ¿por qué mete a Ofelia en la conversación? Hamlet evidentemente se refiere a la corrupción y decadencia de la corte del rey Claudius, y los «pescaderos» que allí prosperan. El «cadáver de un perro» es Dinamarca, ese «algo podrido» a que se refiere Marcellus en el primer acto (I, IV, 90), y los gusanos son presumiblemente la clase de personas que prosperan entre esa corrupción, especialmente los espías omnipresentes, pero también tal vez esos aduladores representados por Osric en el Acto V, al que Hamlet despacha desdeñosamente: «con estos se derrite de gusto este siglo nuestro» (V, II, 194-95). Pero, ¿qué pasa con Ofelia? Él la introduce en la conversación justo después de la gráfica descripción, preñada de aplicabilidad alegórica, de gusanos y «la carroña [que] sirve para que la besen»: será que Hamlet ya sospecha que el pescadero, Polonius, ha procurado los servicios de su hija para el rey, como espía. Si es correcta esta lectura, tiene sentido el juego de palabras con «concebir», que significa tanto «entender» como «quedarse embarazada». Si Polonius permite que su hija «tome el sol», es decir, sirva al poder que cría gusanos en el cadáver de un perro, Polonius podrá concebir, es decir, adquirir el conocimiento que desea, pero al hacerlo, es posible que su hija también conciba, es decir, quede manchada por su involucración en «besar la carroña».

El rey Claudius hace personalmente de jefe de espías en el Acto II, empleando los servicios de Rosencrantz y Guildenstern para espiar a Hamlet. El príncipe descubre que sus dos amigos, en los que confiaba, han vendido sus almas al asesino de su tío, incrementando la angustiosa sensación premonitoria de Hamlet. Si sus propios amigos resultan ser falsos, ¿en quién puede confiar?

En el primer encuentro de Hamlet con Rosencrantz y Guildenstern, sospechamos que él ya sospecha que están al servicio del rey Claudius. Sus bromas con ellos están repletas con dobles sentidos que relacionan el papel de ellos, como espías, con el de la prostituta. La fortuna «es una buena pécora», y Rosencrantz y Guildenstern están «al nivel de la cintura», «dentro de los secretos favores de Fortuna» (II, II, 237-40). En el mismo diálogo con ellos, él les llama mentirosos cuando dicen que «el mundo es cada vez más y más honesto», respondiendo: «vuestras noticias no son ciertas». Entonces proclama que «Dinamarca es una cárcel […] y en él [el mundo] hay celdas, mazmorras y calabozos, siendo Dinamarca el peor de todos ellos» (II, II, 250-53). Conociendo la amistad de

Shakespeare con sacerdotes mártires, como Robert Southwell, que estaban encerrados en celdas y mazmorras, y fueron torturados repetidamente en la Torre de Londres, parece ineludible que el dramaturgo esté usando «Dinamarca» como eufemismo por «Inglaterra», acercando el drama a su patria en la medida en que se atreve. Más adelante, hablando de Rosencrantz y Guildenstern, Hamlet lamenta todo el asunto del espionaje y denuncia a aquellos que se prostituyen así:

¿Qué he de deciros? Estaban encantados con su empresa.
Para nada están sobre mi conciencia. Su perdición
en ellos mismos tiene la causa, pues es peligroso
para el de rango inferior colocarse
entre la espada y el golpe cuando luchan
dos poderosos adversarios. (V, II, 57-62)

Una vez más, tenemos la sensación de que la voz de Hamlet es la de Shakespeare, que denuncia a los espías que emponzoñan la Inglaterra de Isabel, y opina que esos espías no merecen piedad alguna cuando caen víctimas de la perfidia que ellos mismos emplean. Uno se pregunta, incluso, si Shakespeare pensaba en la muerte de Christopher Marlowe al escribir estas palabras[3].

La «honradez» de los espías no es lo que parece, y tampoco lo es la «locura» de Hamlet. De sus observaciones más incisivas, muchas las pronuncia refugiándose en esa locura, y el secreto de entender la obra reside en gran parte en ver la sagacidad que se esconde entre la insensatez. No solo está cuerdo Hamlet, incluso cuando más enloquecido está, sino que a veces pareciera ser el único personaje cuerdo entre una pandilla de inadaptados morales. Fijémonos, por ejemplo, en su respuesta al comentario despectivo de Polonius, de que tratará a los recién llegados actores «tal y como se merecen»:

Por el cuerpo de Cristo, ¡mucho mejor! Pues si les tratáis como merecen, ¿quién se librará de un azote? Tratadles según el código del honor y la dignidad vuestra… De este modo, a menor merecimiento suyo, mayor será el vuestro. Acompañadles. (II, II, 551-56)

Aquí vemos que la cordura de Hamlet está arraigada en una comprensión hondamente cristiana de la dignidad de la persona y en el amor y la misericordia de Dios. Estas no son las palabras de un loco, sino de un hombre enloquecido por la locura moral que lo rodea. «El mundo está fuera de juicio», se lamenta al final del primer acto, añadiendo con ira resentida que él ha «tenido que nacer para enderezarlo» (I, V, 190-91). Su cordura es el antídoto del veneno que corre por la trama de la obra, infectada de pecado. Sin su heroica lucha por darle sentido a la locura que lo rodea, nada tendría sentido en absoluto. Todo sería locura.

[1] «Reynaldo» deriva de «rey», y etimológicamente no tiene nada que ver con *renard* (zorro en francés), pero el juego de palabras tiene que ser intencionado.

[2] En *Shakespeare: una investigación*, de Joseph Pearce, capítulos 4, 5 y 9 *et passim*, se discute en detalle la

probable amistad entre Shakespeare y Southwell y Dibdale.

[3] En el capítulo 8 de *Shakespeare: una investigación*, de Joseph Pearce, se dan detalles del trabajo de Marlowe como espía, y de su muerte violenta.

XVII. ESPEJOS FIELES Y NUBES ENGAÑOSAS

El segundo acto concluye con un monólogo en que Hamlet trama un plan para poner en escena una obra que recrea el supuesto asesinato de su padre, para cerciorarse de que el rey Claudius es, en efecto, el asesino:

[…] He oído
que quienes son culpables, ante una representación
se han sentido impresionados, por la sutileza
de la escena, hasta el punto que han llegado
a proclamar sus delitos.

[…] La representación será
la trampa donde caerá la conciencia del rey. (II, II, 612-16, 628-29)

En estos versos, no solo tenemos puesta la escena para el teatro-dentro-del-teatro del acto siguiente, sino una visión valiosísima de la filosofía del arte de Shakespeare, y además vislumbramos su intención al escribir la obra.

Está claro que Hamlet percibe que el arte tiene un propósito, una función moral, y que puede pinchar la conciencia de los que lo experimentan. Dice algo parecido un poco más adelante, cuando arenga a los actores sobre el arte del teatro y su objetivo: «cuyo fin —antes y ahora—ha sido y es —por decirlo así—poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde» (III, II, 24-28). De nuevo, no hay motivo para dudar de que Hamlet es aquí el portavoz del propio Shakespeare, y que somos testigos de la expresión del objetivo de Shakespeare al escribir *Hamlet*, y demás obras de teatro. En resumen, Shakespeare nos está diciendo que la intención de sus obras es contar las cosas como son. Su obra es un espejo que nos muestra nuestras virtudes y nuestros vicios, y que nos muestra también la época en que vivimos. Es conocida la frase de Ben Jonson: «Shakespeare no es para una época, sino para todos los tiempos», así que nos enseña nuestro propio rostro y nuestra propia época a través del prisma de la eterna moralidad cristiana que informa su obra, pero también nos muestra su rostro, y su época tal como él la ve. Y ya que «el mundo entero es un escenario», como nos dice Shakespeare en *Como gustéis*, sus obras son todas teatro-dentro-del-teatro, y sirven a alguna intención al reflejar la trama de la que forman parte pero también, y sobre todo, son capaces de cambiar la trama profundamente, como en el caso del teatro-dentro-del-teatro del Acto III de *Hamlet*. Está claro que, por implicación y extensión, Shakespeare esperaba que sus propias obras sirvieran de «trampa donde caerá la conciencia del rey», o de la reina, o por lo menos que descubrieran los crímenes del rey, o la reina. Sus obras, por lo tanto,

pueden y deben leerse, a cierto nivel, como comentario social y religioso de la Inglaterra de Isabel y de Jacobo.

En la misma escena que nos ofrece una vista sin precio de la propia visión de Shakespeare del significado y la intención de su propia obra, el autor, en la persona de Hamlet, nos vuelve a recordar que debemos prestar atención especial a la «razón en la locura», es decir, la sabiduría que se puede recoger de las palabras de sus supuestos idiotas y locos: «Y procurad que los que hagan de bufones no digan más de lo que pone el texto, pues algunos de ellos dan risotadas para que los espectadores más necios les secunden, cuando hay otros detalles de la comedia que merecen ser considerados» (III, II, 43-48). O sea, que los actores no deben improvisar simplemente porque la escena sea cómica, ni debe el espectador dejar vagar su concentración durante esos momentos de ligereza, pues las palabras pronunciadas bajo la apariencia de insensateces podrían muy bien contener algo crucial, «alguna cuestión necesaria» que es menester entender si deseamos comprender bien la obra.

Fijémonos, por ejemplo, en la escena entre Polonius y el supuestamente loco Hamlet, en la segunda escena del acto tercero:

> *Hamlet*. ¿Veis aquella nube que recuerda la forma de un camello?
> *Polonius*. ¡Dios! ¡Es verdad que se asemeja a un camello!
> *Hamlet*. O quizás se parezca más a una comadreja.
> *Polonius*. Sí, sí, el lomo es como el de una comadreja.
> *Hamlet*. ¿Acaso… una ballena?
> *Polonius*. Sí, se le parece mucho. (III, II, 379–85)

¿Contribuye esta escena, aparentemente frívola, algo valioso a la obra, o estamos tentados de reírnos de lo absurdo del diálogo, convirtiéndonos en «espectadores necios» cegados por nuestra jocosidad, «cuando hay otros detalles de la comedia que merecen ser considerados»? Reírse no tiene nada de malo, naturalmente, siempre que la risa no ría la última a costa de nuestra crítica. No debemos permitir que la insensatez disfrace el significado más profundo.

Sabemos, porque nos lo ha dicho Shakespeare, que en sus obras la insensatez es muchas veces una máscara, así que es necesario quitar la máscara, o al menos ver detrás de ella. A un nivel, naturalmente, el absurdo diálogo muestra a Polonius simplemente siguiéndole la corriente al «loco» Hamlet; a otro nivel, sirve para mostrarnos a Polonius como un adulador rastrero; a un nivel más profundo aún, destapa la naturaleza hipócrita de la relación de Polonius con Hamlet, adulándolo a la cara pero conspirando contra él a su espalda. Pero ninguno de estos niveles de significado profundiza lo suficiente como para hacer de este intercambio «otros detalles […] que merecen ser considerados».

Al nivel más hondo, Hamlet vuelve a su respuesta inicial a su madre: «¡Parecerme, señora! No: es. No sé qué es parecer». Polonius, que ha dedicado su vida a espiar y conspirar, a la adulación y al pragmatismo, ya no distingue entre lo que *es* y lo que *parece* ser. Vivir una mentira, que es la materia del espionaje, y entrenar a otros para hacer lo mismo, lo ha incapacitado para ver o discernir la verdad. No es que Polonius crea realmente que la nube tenga forma de camello, o comadreja, o ballena. No lo cree. A nivel literal, no hace otra cosa que seguirle la corriente a Hamlet, adularlo; a nivel

metafórico es donde emergen «otros detalles […] que merecen ser considerados».

Polonius, como humanista secular cuya filosofía queda expuesta en el consejo que le da a su hijo, es un relativista que no percibe la objetividad que hay en la raíz de la realidad. No entiende la diferencia entre la verdad y la mera opinión, porque «la verdad» *es* mera opinión: cada uno tiene su verdad, y nadie tiene derecho a insistir en que su verdad sea mejor que otra. Polonius, un relativista, es el antitipo de Hamlet, como su filosofía es la antítesis de la de Hamlet. «Y sobre todo, sé fiel a ti mismo» se traduce en la práctica a «¡Es, señora! No: parece. No sé qué es ser».

Es fácil entender que la nube es la metáfora natural de ese credo tan antinatural; es más, G. K. Chesterton usó esta misma metáfora para describir el relativismo como «algo que cambia completa y enteramente en todas sus partes, a cada momento, como una nube»[1]. Un camello es un camello, una comadreja es una comadreja, y una ballena es una ballena; pero una nube puede *parecer* cualquiera de estas cosas, y al mismo tiempo no ser realmente, objetivamente, ninguna de ellas. Shakespeare está diciendo, mediante la «locura» de Hamlet, que la filosofía cristiana está arraigada en la aceptación de la realidad objetiva, mientras que los «preceptos» desarraigados de Polonius han perdido el contacto con todo lo que realmente *es*[2]. Los preceptos prácticos y pragmáticos de Polonius no pueden disfrazar el hecho de que, filosóficamente hablando, tiene la cabeza en las nubes.

Y hemos de recordar que si el personaje Polonius puede estar tomado del jefe de espías de Isabel, William Cecil, la «razón en la locura» de Shakespeare está pensada como ataque contra aquellos que ponen los preceptos prácticos y pragmáticos del *realpolitik* maquiavélico por delante de los principios inalterables de la verdad religiosa. Además de ser una crítica atemporal del relativismo, es un ataque muy oportuno contra el humanismo secular de los tiempos de Shakespeare, y la persecución del catolicismo que fue su fruto amargo y letal.

Shakespeare satiriza la insensatez del relativismo en momentos de comicidad, pero se toma muy en serio la presentación de la teología ortodoxa. En ningún sitio queda esto más patente que en el monólogo del rey Claudius en el tercer acto, un monólogo impulsado por la angustia y la conciencia. El rey es profundamente ortodoxo en su comprensión de las consecuencias eternas del pecado, el poder de la oración, la posibilidad del perdón, y lo que le costaría en términos mundanos obtener ese perdón. Si desea obtener el perdón, debe confesar su pecado, no solo a un sacerdote sino también a su esposa y al mundo, y debe renunciar a todo lo que ha obtenido ilícitamente: «Mi corona, mi ambición, mi reina» (III, III, 55-55). Hamlet llega justo cuando el rey cae de rodillas intentado rezar, y ve, en este momento en que ha bajado la guardia, su oportunidad de vengarse:

> «Puedo hacerlo ahora mismo, ¡ahora, que está rezando!
> ¡He de hacerlo ahora!» (III, III, 73-74)

Pero naturalmente no lo hace. Una vez más lo deja para después. ¿Se trata de otra instancia de la procrastinación sin fin de Hamlet, su incapacidad de actuar? ¿O es más bien otro ejemplo de su onerosa circunspección, su elogiable capacidad de pensar con

claridad antes de actuar con decisión? Sus palabras indican claramente esta opción. Si mata al rey mientras reza, lo mandará al cielo. ¿Es esta una venganza digna de sus crímenes, del asesinato a sangre fría del padre de Hamlet?

> […] Un villano
> asesina a mi padre; y yo, que soy
> su único hijo, a ese mismo villano
> lo envío al cielo… No, que eso sería
> premio y salario, pero no venganza. (III, III, 75-79)

Llegado este punto, no hay nada especialmente reprochable en el hilo de pensamiento de Hamlet. Esté justificado o no que le quite la vida al rey por el asesinato de su padre, no nos sorprende que se le quiten las ganas de matarlo en cuanto se da cuenta de que podría estar haciéndole un gran favor al rey. Pero las palabras que pronuncia a continuación no son tan fácilmente justificables:

> Quizás cuando a más de ebrio, esté dormido o lleno de deseo,
> o en el placer de su lecho incestuoso
> divirtiéndose, o blasfemando,
> o en acción de condena segura.
> Atácale entonces y que dé coces contra el cielo
> y la maldición caerá sobre su alma y quedará negra
> como el infierno mismo, donde será arrojado. (III, III, 89-95)

«Esta intervención», escribió Samuel Johnson, «en que Hamlet, representado como personaje virtuoso, no se conforma con exigir sangre por sangre, sino que urde la condena eterna para el hombre al que desea castigar, es tan horrible que no se puede leer ni pronunciar»[3].

La intervención es desde luego horrible, pero debemos usar cierto grado de circunspección, digna del propio Hamlet, antes de condenar demasiado duramente al que habla. Hemos de recordar que el hombre del que habla ha asesinado a su padre y después se ha casado con su madre. Esto basta para despertar ideas infernales en el mejor de los hombres, aunque no baste para justificarlas. Y deberíamos recordar que Hamlet no es un personaje estático a lo largo del desarrollo de la obra. Comienza en un estado de melancolía casi suicida, y experimenta los «insultos de Fortuna, golpes, dardos» con apasionada circunspección, hasta llegar a la tranquila serenidad y sagaz resignación del acto final. Es peregrino, en ruta desde un roce con el infierno, vía el purgatorio, hasta vislumbrar el cielo que llama fuera de escena. En medio de este viaje, no deberíamos esperar que nuestro héroe se comporte impecablemente, sin mácula en su carácter. Es, como dice él mismo, «arrogante, vengativo, ambicioso; con más faltas a mi alcance de las que puedan nombrar mis palabras, o pueda dar forma mi imaginación, o tenga yo tiempo para ejecutar» (III, I, 125-28). Es un miserable pecador, aunque más se ha pecado contra él, que se halla arrastrándose «entre el cielo y la tierra» (III, I, 129). Es, en realidad, muy parecido a todos nosotros, pero tal vez tenga más motivos que la mayoría para estar enfadado con la situación en que se encuentra. El hecho clave, sin embargo, es que incluso cuando más tiene los pies en la tierra, jamás pierde el cielo de vista. Distingue el bien del mal, y la virtud del vicio, y procura hacer lo que debe hacer un hombre bueno y virtuoso. No siempre lo consigue, y de vez en cuando, como en la

intervención antes citada, permite que la pasión imprudente se imponga a su circunspección prudente de costumbre. Pero esos momentos son la excepción y no la norma.

Hamlet sabe que la pasión desbocada está mal, ya sea al servicio de la lujuria, como en el caso de la relación «incestuosa» entre su madre y el rey Claudius, o al servicio del odio, como en el caso de sus pensamientos y palabras en la ofensiva intervención en cuestión. Esto queda patente en la queja ante su madre de que «la razón queda sometida al deseo de la carne» (III, IV, 86-87), es decir, que la razón se somete a nuestros deseos, en lugar de someterse nuestros deseos al gobierno de la razón. Volvemos a ver el conflicto recurrente entre lo que es y lo que solo parece ser. Si nuestros deseos están gobernados por la razón, sometemos lo subjetivo a lo objetivo, y así aseguramos que aquello que *parece* ser esté dominado por aquello que *es*. Si, por otro lado, «la razón queda sometida al deseo de la carne», sometemos lo objetivo a lo subjetivo, y así lo que *es* se sacrifica a lo que *parece* ser. Hablando en plata, existe una ley moral natural, no inventada por el hombre, que trasciende nuestros deseos y tiene ascendencia sobre ellos. Lo que sea está bien o está mal, nos guste o no. Nuestros deseos pueden engañarnos, para que creamos que lo que deseamos es bueno para nosotros, mientras que en realidad es malo. *Parece* bueno, pero en realidad *es* malo. Todo *Hamlet* gira en torno a esta ineludible distinción entre razón y voluntad, entre lo que es y lo que parece ser, y la prueba del éxito es el grado en que los protagonistas conforman su voluntad con la razón. Esta es la lucha de Hamlet a lo largo de la obra, y vemos al final que lo consigue.

Es intrigante que Hamlet haga esta distinción entre la razón y la voluntad, con todo lo que ello implica, durante su acalorado encuentro con su madre, y más aún en el contexto de la reaparición del Espectro. ¿Por qué ve Hamlet al Espectro, pero su madre no? No es porque el Espectro sea producto de la imaginación de Hamlet, como cree su madre, porque sabemos que Horatio, Bernardo y Marcellus también lo han visto. ¿Es que la madre de Hamlet es ciega a la verdad espiritual representada por el Espectro? ¿Acaso su voluntad desordenada ha usurpado su razón, hasta el punto de que ya no percibe la base espiritual de la realidad? Al perder la razón, ¿ha perdido la fe?

Vemos de nuevo el conflicto perenne entre realismo y nominalismo, o cristianismo y relativismo, que anima la acción hasta la médula. El Espectro es sin duda un católico creyente, como ya hemos visto, y está sufriendo en el purgatorio por sus pecados. Como tal, el Espectro representa la verdad católica y la necesidad de que el alma cristiana se arrepienta de sus pecados. La madre de Hamlet es incapaz de ver ni la verdad ni la necesidad del arrepentimiento. Su voluntad desordenada la ha cegado. Al fin y al cabo, no hay más ciego que el que no quiere ver. Ella responde creyendo que el Espectro no existe, pese a que sabemos que han atestiguado a su existencia objetiva testigos independientes; es más, ella cree que el que lo ve está loco. «¡Ha perdido el juicio!» exclama cuando Hamlet ve la entrada del Espectro (III, IV, 105). La respuesta de Hamlet a su ceguera y error es inequívoca:

> […] No, nada
> de lo que he dicho es locura…

[…] Por Dios bendito, madre. No adornéis
vuestra alma con la ilusión de que no es vuestro pecado
sino mi locura la que así habla.

[…] Confesaos al cielo.
Arrepentíos del pasado. Cuidaos de lo por venir.
No echéis más estiércol a la cizaña,
pues la haréis crecer. Perdón por esta mi virtud:
en estos tiempos de vicio y de pecado
la virtud ha de ser perdonada por el vicio
y ha de postrarse ante ella y pedir perdón por hacerle el bien. (III, IV, 139-140, 142-144, 147-52)

La conclusión que hay que sacar de este intercambio entre madre e hijo está bastante clara. El Espectro existe, nos guste o no, y pese a que crean lo contrario aquellos que se han cegado moralmente sometiendo su voluntad. Además, si existe el Espectro, también existe el purgatorio, en donde está confinado el Espectro. Y si existe el purgatorio, también existe la necesidad de arrepentirse del pasado.

[1] G. K. Chesterton: «Of Sentimentalism and the Head and Heart», *Church Socialist Quarterly*, enero de 1909.

[2] La filosofía cristiana se arraiga en el *realismo*, la aseveración de que las ideas universales existen realmente; por el contrario, el *nominalismo* afirma que las ideas universales no existen realmente: no son más que nombres. La primera postura, abrazada por la ortodoxia cristiana, fue defendida por Sócrates, Platón y Aristóteles, además de los grandes filósofos cristianos como san Agustín y santo Tomás. La segunda fue defendida por Guillermo de Ockham y luego por Tomás Hobbes. Está claro que Shakespeare es consciente de la controversia filosófica entre realismo y nominalismo que, en el momento en que él escribía *Hamlet*, llevaba cinco siglos ardiendo. Como cristiano ortodoxo, Shakespeare defiende la postura realista; la nominalista, que él condenaba, sería origen de gran parte del relativismo que ya cobraba fuerza en la Inglaterra de Isabel.

[3] Samuel Johnson, *Johnson on Shakespeare: Essays and Notes Selected and Set Forth with an Introduction by Walter Raleigh* (London: Oxford University Press, 1908), p. 193.

XVIII. INVERSIÓN Y PERVERSIÓN

En el Acto IV vemos lo que podría considerarse una inversión infernal de la trama, al emerger Laertes como el anti-Hamlet y el rey Claudius como el anti-Espectro.

Cuando Laertes vuelve de Francia empeñado en vengar la muerte de su padre, se nos presenta un paralelismo entre su papel y el de Hamlet. Pero Shakespeare no utiliza este paralelismo dramático para subrayar sus similitudes, sino para enfatizar sus diferencias. Esto queda patente por la manera en que responde Laertes a la muerte de su padre:

> ¿Cómo murió? No he de dejarme engañar.
> ¡Al infierno, oh tú, lealtad! ¡A Satanás me consagro!
> ¡Caigan la conciencia y la virtud en profundo pozo!
> ¡Yo te desafío, condena eterna! A esto hemos llegado:
> nada quiero saber de este mundo o del otro.
> Suceda lo que suceda, solo quiero vengar hasta el fin
> la muerte de mi padre. (IV, V, 127-33)

Esta expresión de ultraje difiere escandalosamente de la reacción de Hamlet ante la noticia del asesinato de su padre. Mientras que Hamlet se esfuerza por asegurarse de que el espíritu de su padre es un «espectro honrado», y no un demonio que intenta engañarlo para que peque, Laertes proclama su fidelidad infernal al diablo, si le ayudara en su deseo de venganza. Y, ¿por qué no? Su padre le enseñó que la única verdad axiomática le exige ser sincero consigo mismo, fiel a sí mismo, sobre todas las cosas. ¿Por qué iba a permitir Laertes que cualquier cosa, incluida la amenaza del infierno, se interponga entre él y su deseo de ser fiel a su propia sed de venganza? Sus palabras siguen lógicamente los «preceptos» recibidos de su padre. No ha heredado el precepto del Padrenuestro, «hágase *tu* voluntad, así en la tierra como en el cielo», sino el nada cristiano precepto de su propio padre: «hágase *mi* voluntad en la tierra, y al diablo el cielo».

Shakespeare comprende perfectamente la teología y la filosofía cristianas, y nos muestra los peligros de errar hacia una visión antropocéntrica de la realidad. Hamlet, como buen cristiano, se esfuerza muchísimo para que sus propias pasiones no se sobrepongan a su buen juicio, es decir, para no perder nunca de vista la distinción cristiana entre el bien y el mal; Laertes, humanista secular, es esclavo de sus pasiones porque no conoce otro juicio que el suyo propio. El hecho de que Hamlet sea consciente de la inherente debilidad, el peligro de la filosofía de Laertes, queda patente en las palabras que le dirige a Horatio respecto a los espías Rosencrantz y Guildenstern:

> […] es peligroso
> para el de rango inferior colocarse
> entre la espada y el golpe cuando luchan
> dos poderosos adversarios. (V, II, 60-61)

El «rango inferior» es el pecado, o el egocentrismo (orgullo) que es el padre del pecado, y los «poderosos adversarios» son las fuerzas del bien y el mal. Hamlet sabe que es peligroso permitir que nuestro orgullo («sobre todo, nosotros mismos») nuble nuestro entendimiento de los «poderosos adversarios». Laertes, sin embargo, juega con ese peligro en su desafío egocéntrico de la condenación, olvidándose por lo visto de que no es posible permanecer neutro, ni al margen, en la guerra entre los «poderosos adversarios». Con permiso de Nietzsche, no se puede ir «más allá del bien y del mal», sino que hay que servir al uno o ser esclavizado por el otro. Si al servirnos a nosotros mismos dejamos de servir al bien que existe más allá del propio yo, invariablemente serviremos al mal. Esto es precisamente lo que le ocurre a Laertes una vez que desafía a la condenación. Casi inmediatamente, se convierte en peón de la trama que urde el rey Claudius para matar a Hamlet. Al atraer a Laertes a su confianza, el rey asume el mismo papel con el hijo de Polonius que asume el Espectro con Hamlet, urgiéndolo a la «venganza» por la muerte de su padre:

Tu conciencia debe sellar mi absolución
y hacerme un sitio en tu pecho como amigo.
Ya habéis escuchado —y con oído atento—
que ese que dio muerte a vuestro padre
acechaba mi vida. (IV, VII, 1-4)

Pero una vez más, Shakespeare no utiliza el paralelismo dramático entre el Espectro y el rey Claudius para subrayar sus similitudes, sino para escenificar sus diferencias. Mientras que el espíritu del padre de Hamlet es un «espectro honrado», que le dice a su hijo la verdad y le revela el horrible secreto del rey Claudius, este es absolutamente falso en sus tratos con Laertes, y oculta ese horrible secreto. No le miente a Laertes en lo que le dice; la mentira está en lo que calla. No dice que asesinó al padre de Hamlet, ni informa a Laertes de que Hamlet mató a Polonius por error, creyendo equivocadamente que era él mismo, el rey, quien se ocultaba tras el tapiz. Al rey no le interesa contar toda la verdad, así que recurre a la media verdad, y la media verdad es lo mismo que una mentira. La suerte de Laertes, y la de los demás, no queda sellada por lo que Laertes ha «escuchado, y con oído atento». El rey ha vertido veneno en el oído de Laertes igual que vertió veneno en el oído del padre de Hamlet, con resultados igualmente fatales.

La relación entre pecado y veneno queda reforzada más adelante en la misma escena, cuando el rey Claudius elucubra una historia afirmando que Hamlet siente envidia porque se ha enterado de la habilidad con que maneja Laertes el florete:

[…] Tanto envenenó
este informe la envidia de Hamlet, que este no hizo
sino suplicar y desear vuestro regreso
para poder batirse con vos. (IV, VII, 102-5)

Esta yuxtaposición de veneno y pecado, veneno y envidia, sirve como preludio apto para que el rey trame el plan por el que él y Laertes conspirarán para asesinar a Hamlet usando veneno. Pero antes de revelar su plan, el rey nos descubre su relativismo fundamental[1] en un breve monólogo que nos recuerda ineludiblemente los «preceptos» de Polonius:

Rey.¿No amabais a vuestro padre?
[…]
Laertes. ¿Por qué decís eso?
Rey. No es que yo dude del amor que profesabais a vuestro padre,
pero sé que el amor se fragua con el tiempo
y, según mi experiencia, también el tiempo y sus avatares
moderan el fuego del cariño.
Hay en la propia llama del amor
cierta clase de estopa que la extingue.
Nada conserva intacto un mismo grado de bondad,
pues la bondad, tras crecer en exceso, pletórica,
en su propio exceso muere. Eso que quisiéramos hacer
deberíamos hacerlo en el instante mismo de quererlo,
pues cambia el «quisiéramos», y se retrasa, y queda amordazado
tantas veces cuantas pasa por labios, manos y otras circunstancias,
y entonces el «deberíamos» es como un suspiro gratuito
que duele cuando se exhala… Pero vayamos donde la úlcera duele.
Hamlet está de vuelta. ¿Qué haríais
para mostrar con hechos, no con palabras,
que sois digno hijo de vuestro padre?
Laertes. Degollarle en el templo.
Rey. Ningún lugar debería ser santuario para asesinos
ni tendría que haber fronteras para la venganza. (IV, VII, 107, 109-28)

Las palabras del rey están preñadas de sustancia, y prometen, si las leemos con toda la atención que merecen, dar a luz un profundo conocimiento de toda la obra. El monólogo representa una espada de doble filo. Los dos filos están envenenados, y cortan el cosmos con el frío pragmatismo de Maquiavelo y la escurridiza filosofía del sofista.

El amor, según el rey, no es como lo ve el cristiano. No es algo eterno que tenga su existencia en el corazón del mismo Dios, de quien mana y a quien vuelve; por el contrario, es algo que «se fragua con el tiempo». No es un absoluto inconquistable y trascendente, sino mero sujeto de las fuerzas temporales: «el tiempo y sus avatares moderan el fuego del cariño». «La propia llama del amor» no es el Espíritu Santo, omnipresente, omnipotente, inmortal; es más bien algo que contiene dentro de sí las semillas autodestructivas de la entropía. De manera similar, la bondad, según el rey, no es como la ve el cristiano. No es algo que tenga su origen en la Bondad Absoluta de Dios, una bondad sin límites; es algo finito que «en su propio exceso muere». A partir de este sofisma al servicio del relativismo y el materialismo, que niega la existencia de un Dios de amor y todos los principios de la metafísica, el rey procede a un principio de fundamentalismo pragmático que hace de la acción la piedra de toque de la virtud:

Eso que quisiéramos hacer
deberíamos hacerlo en el instante mismo de quererlo,
pues cambia el «quisiéramos», y se retrasa, y queda amordazado
tantas veces cuantas pasa por labios, manos y otras circunstancias,
y entonces el «deberíamos» es como un suspiro gratuito
que duele cuando se exhala.

Aparte de servir a la intención maquiavélica del rey, de incitar a Laertes a tomar venganza instantáneamente contra Hamlet, estas palabras critican y condenan, implícita y tal vez involuntariamente (involuntariamente para el rey, no para el dramaturgo), la procrastinación y circunspección propias de Hamlet. Aparentemente, Hamlet se ha

pasado toda la obra dudando y vacilando, en monólogos llenos de «suspiros gratuitos», entre lo que «quisiera» y «debería» hacer. Dudó en quitarse la vida en su momento de más hondo desánimo, y dudó en quitarle la vida al rey en muchos momentos de circunspección introspectiva. Pero, como hemos visto, su procrastinación era virtuosa, evitando la tentación del suicidio en la conciencia de que era pecado, punible tras la muerte, y evitando el asesinato del rey hasta estar seguro de que el Espectro era «honrado» y de que el rey era, de verdad, culpable de un asesinato a sangre fría. El rey, por otro lado, está usando la retórica para tentar a Laertes a los juicios precipitados y a la gratificación instantánea de su sed de venganza. Cuando Laertes descubra más tarde que lo que «quería» hacer no debía haberlo hecho, porque no disponía de todos los datos necesarios para juzgar con fundamento, será demasiado tarde para rectificar. Hamlet ya estará herido de muerte, y el rey habrá obtenido lo que deseaba, a costa de Hamlet y de Laertes.

El dramaturgo quiere que nos horrorice el razonamiento del rey. Esto queda patente en la repuesta que provoca por parte de Laertes. Al declarar que está dispuesto a degollar a Hamlet «en el templo», Laertes suma el sacrilegio a la intención asesina, despreciando así a Dios tanto como a Hamlet. Como para confirmar la intención de Shakespeare de que condenemos decididamente al rey por tentar diabólicamente las pasiones más bajas de Laertes, el rey hace eco del sacrilegio de este:

> Ningún lugar debería ser santuario para asesinos
> ni tendría que haber fronteras para la venganza.

Las palabras del rey son doblemente condenables: primero, porque afirman que la venganza no tiene fronteras, que tiene derechos que ni el amor a Dios ni las leyes de la religión pueden mitigar; segundo, porque nosotros sabemos lo que Laertes no sabe, que el rey es un asesino. El rey, como un espíritu diabólico, vierte el veneno de la retórica infernal en el oído de Laertes, que no sabe nada, matándolo con el veneno de sus palabras igual que lo matará luego la espada emponzoñada.

[1] El esfuerzo fallido del rey por rezar y arrepentirse, en el Acto III, es completamente ortodoxo en su idea de la teología, mientras que las palabras que le dirige a Polonius en el acto siguiente son totalmente relativistas. Shakespeare no se está contradiciendo: es un giro psicológico bastante corriente el de quien, al no querer arrepentirse, comienza a justificar su pecado convenciéndose de que en realidad no es pecado. Es el cambio de una incómoda realidad objetiva a una cómoda «realidad» subjetiva de sustitución. El rey no quiere vivir de manera virtuosa, así que convierte en virtud su vicio en un acto de justificación propia. Ha pasado de lo que *es* a lo que *parece ser*.

XIX. UN *MEMENTO MORI*

El rey está muy distraído tramando la muerte de los demás, y parece que no se da cuenta de que él mismo tendrá que morir y arrostrar el juicio de sus pecados. Sus propios pecados, y sus consecuencias, deberían ser lo que anime al rey, y no los pecados reales o supuestos de los demás. Pero como el rey parece que se ha olvidado de su propia muerte, Shakespeare nos recuerda los peligros inherentes a ese olvido, situando la siguiente escena en un camposanto donde dos menesterosos cavan una tumba. Y no solo cavan una tumba, sino que hablan de la muerte y la descomposición. La escena, pues, está preparada para que Hamlet tome el tema de la mortalidad y lamente, calavera en mano, la realidad de la mue rte. Irónicamente, ¡todo esto se introduce como toque humorístico! «Luego viene el toque humorístico», escribe C. S. Lewis, «con toda seguridad el toque humorístico más extraño jamás escrito: humor junto a una tumba abierta, hablando en detalle del suicidio y del ritmo de descomposición, unas cuantas calaveras, y por fin, "¡Ay, pobre Yorick!"»[1].

«El tema de *Hamlet* es la muerte», sigue Lewis, recordándonos su presencia ubicua a lo largo de toda la obra, pero especialmente en esta escena:

> En Hamlet nos hacen pensar en ella constantemente, ya sea en términos del destino del alma o del destino del cuerpo. El Purgatorio, el Infierno, el Cielo, el nombre herido, los aciertos —o errores— del enterramiento de Ofelia, y la resistencia del cadáver de un curtidor…

Es intrigante, y con toda seguridad significativo, que Shakespeare utilice este largo *memento mori* en el punto teatralmente estratégico entre la escena en que el rey malvado, ajeno a su propia muerte, trama la muerte de otros, y la escena final en que mueren el rey, la reina, Hamlet y Laertes. La escena del camposanto está metida entre una escena en que está presente el espectro de la muerte, grande y ominoso, como una nube letal que cubre los planes tóxicos del rey Claudius, y el cataclismo catastrófico de la escena cumbre de la obra, en que la muerte llueve sobre todos y triunfa absolutamente.

La escena del camposanto es, entonces, mucho más que un toque humorístico. Contiene muchas cosas que Shakespeare desea transmitir, y por eso merece que le prestemos atención.

Lo primero y principal, y como ya hemos dicho, la escena sirve de *memento mori*, recordatorio de la muerte y del hecho de que todos hemos de morir; en tiempos medievales se trataba de un motivo literario y artístico muy popular. En las artes visuales, solía consistir en una calavera posicionada de manera apropiada dentro de la composición, y está claro que Shakespeare sigue esta tradición con la abundancia de

calaveras que aparecen en la escena, muy especialmente la del difunto Yorick. En la literatura está presente también, como por ejemplo en el epitafio de Thomas Gooding, coetáneo de Shakespeare, grabado en el muro de la catedral de Norwich:

All you that do this place pass bye
Remember death for you must dye.
As you are now even so was I
And as I am so shall you be.
Thomas Gooding here dostaye
Waiting for God's judgement daye.[2]

Todos los que por este lugar paséis,
recordad la muerte, pues habréis de morir.
Como sois ahora, así yo fui,
y como ahora soy, vosotros seréis.
Thomas Gooding aquí quedó
esperando el día del juicio de Dios.

Dentro de la tradición católica, el *memento mori* sirve para recordarnos los cuatro novísimos: la muerte, el juicio, el cielo y el infierno. Un católico, como Shakespeare, es incapaz de pensar en la muerte sin pensar al mismo tiempo en las otras tres cosas. Está claro que el rey Claudius y Laertes olvidan los novísimos en su diálogo infernal de la escena anterior. Hamlet siempre los tiene presentes. Desde el primer monólogo en que el temor al juicio tras la muerte distrae a Hamlet de sus cavilaciones suicidas, hasta sus meditaciones sobre las calaveras en la escena penúltima de la obra, los pensamientos del protagonista principal de la obra nunca están lejos de la muerte, el juicio, el cielo y el infierno. Y, naturalmente, el Espectro no es otra cosa que un *memento mori* ambulante y parlante, recordándole a Hamlet, y recordándonos a nosotros, nuestro destino final.

En el breve diálogo con Horatio que sigue a la famosa escena con la calavera de Yorick, vemos no solo un *memento mori*, sino una prueba clara y presente de la amistad de Shakespeare con el mártir jesuita san Robert Southwell:

Hamlet. Déjame verlo. ¡Pobre Yorick! Yo lo conocía, Horatio: era un tipo muy divertido y de enorme fantasía. Más de mil veces me llevó a sus espaldas… y cuán horrendo aparece ahora en mi imaginación. Se me revuelve el estómago… Aquí están los labios que besé tantas veces. ¿Dónde están tus chanzas? ¿Dónde las piruetas y tonadillas? ¿Dónde las salidas de tono que hacían desternillarse de risa a todos los comensales? ¿Ni un chiste ahora para burlarte de tu propia facha? ¡Qué lúgubre pareces! Ve a la alcoba de mi dama… dile que se ponga afeites… el grueso de un dedo o más, para acabar al fin de esta guisa. Díselo y que se ría. Os lo ruego, Horatio, decidme una cosa.

Horatio. ¿Qué cosa, mi señor?

Hamlet. ¿Creéis que Alejandro, bajo tierra, tendría este aspecto?

Horatio. Exactamente ese.

Hamlet. ¿Y olería así? ¡Puaf!

Horatio. Exactamente así, mi señor.

Hamlet. Miserables son los destinos que nos esperan, Horatio. ¿No podría la imaginación seguir el rastro de las nobles cenizas de Alejandro, para al final tenerlo que encontrar haciendo de tapón de un barril?

Horatio. Demasiado minuciosa sería esa búsqueda.

Hamlet. ¡No, a fe mía! ¡En absoluto! Bastaría con seguir la pista con discreción, de modo que pudiéramos llegar hasta el final… Algo así: Alejandro murió; Alejandro fue enterrado; Alejandro convirtióse en polvo, y el polvo, en tierra, y de la tierra se hace adobe… ¿Por qué con ese adobe no íbamos a tapar un barril de cerveza?

Muere el emperador, y en arcilla se convierte,
y un agujero tapa al viento de repente.

¡Extraño! ¡Que esa tierra que al mundo hizo temblar,
tapando un agujero, detenga el frío invernal…!

Pero ¡silencio, apartémonos, que llega el rey! […] (V, I, 190-226)

Muchos contemporáneos de Shakespeare tuvieron que ver la evidente alusión en lo que dice Hamlet de Alejandro y César, dentro del contexto de un *memento mori*, a un verso del famoso *memento mori* poético de Robert Southwell, *Sobre la imagen de la muerte*, publicado poco después de la muerte del jesuita en 1595:

Though all the East did quake to hear
Of Alexander's dreadful name,
And all the West did likewise fear,
To hear of Julius Caesar's fame,
Yet both by death in dust now lie,
Who then can scape but he must die?

Aunque todo Oriente tembló al saber
del terrible nombre de Alejandro,
y todo Occidente temió igual
al conocer la fama de Julio César,
sin embargo los dos yacen ahora en el polvo:
¿Quién podrá entonces escapar a la muerte?

Una vez entendida la primera y más obvia alusión, el lector diligente será consciente de la presencia de otras. La afirmación del Gracioso, de que «no es bueno que digas que la horca es más sólida que la iglesia» (V, I, 49-51), aparece inevitablemente relacionada con la situación de los mártires ingleses como san Robert Southwell, que fueron ahorcados, destripados y descuartizados por el «delito» de ser sacerdotes católicos en la Inglaterra de Isabel. ¿Cuál de los «poderosos adversarios» resultaría más fuerte, la horca o la Iglesia? ¿El verdugo o el mártir? ¿El *realpolitik* maquiavélico o los principios cristianos? ¿El «ante todo uno mismo», política secular del rey Claudius, Polonius, Isabel y William Cecil, o las convicciones cristianas de Hamlet, Shakespeare y Southwell?

En las palabras que le dirige Hamlet a la calavera de Yorick, también es probable que haya una imagen negativa de la reina Isabel: «Ve a la alcoba de mi dama… dile que se ponga afeites… el grueso de un dedo o más, para acabar al fin de esta guisa». A nivel literal, estas palabras se referirían a la vanidad del personaje de la reina en la obra, o tal vez a la «fragilidad» que caracteriza a la mujer en general, pero es difícil evitar la sospecha de que se trata de un sutil dardo contra la propia «majestad» de Isabel. Todos sabían que Isabel se maquillaba cada vez más a medida que envejecía, ocultando su rostro ajado, «mortal», bajo una máscara de juventud. Una descripción de Isabel de finales del año 1600, momento en que Shakespeare estaba componiendo *Hamlet*, pinta una imagen patética de sus rasgos maquillados que coincide con la alusión de Hamlet a la dama: «Todos observaron esta Navidad que Su Majestad cuando aparecía estaba siempre pintada, no solo su rostro, sino también el cuello y el pecho, y que aquello en algunos lugares tenía un dedo de grosor»[3].

Una vez acostumbrado nuestro ojo crítico a la presencia de alusiones medio ocultas a la situación política y religiosa en la Inglaterra de Isabel, nos sorprende la jocosidad con que se habla de la «locura» de Inglaterra. «Nadie va a notarlo allí pues que todos están

tan locos como él», dice el Gracioso refiriéndose a Hamlet (V, I, 159-60). Para un católico recusante, obligado a practicar su fe en secreto, temiendo ser detenido, y multado por negarse a asistir a los cultos de la religión estatal, desde luego que Inglaterra parecería haber enloquecido.

[1] C. S. Lewis, «Hamlet: The Prince or the Poem?» en *Selected Literary Essays*, ed. Walter Hooper (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p. 98.

[2] El poema completo se puede encontrar en Joseph Pearce, *Flowers of Heaven: A Thousand Years of Christian Verse* (San Francisco: Ignatius Press, 2005), pp. 73-74.

[3] G. B. Harrison, ed., *Elizabethan and Jacobean Journals,* 1591-1610 (London: Routledge, 1999), 3:132.

XX. EL TRIUNFO DE LA CORDURA

La escena del camposanto finaliza sobre la nota de la locura. El rey y la reina, los dos, acusan a Hamlet de estar loco, haciendo eco del anterior juicio del Gracioso: «¡Está loco, Laertes!» exclama el rey (V, I, 281); «¡Esto es puro delirio!» se lamenta la reina (V, I, 294). Pero ¿quién está loco de verdad? El rey y Laertes han conspirado, desafiando abiertamente al cielo, para asesinar a Hamlet a traición, envenenándolo; la reina, cegada por su propia vanidad, con «un dedo» de pintura, no es consciente del monstruo que ha desposado; y la pobre Ofelia, desquiciada por los acontecimientos, yace en su tumba. En esta compañía de locos, Hamlet y su fiel amigo Horatio son los únicos que conservan la cordura. Como para subrayar la ironía de la situación, la escena siguiente comienza con la confirmación de la sensatez de Hamlet, y también de Horatio:

Hamlet. Loada sea la imprudencia, pues a veces
más conviene el atrevimiento allí donde
fracasan nuestros planes más perfectos, lo que demuestra
que hay un Dios que da forma a nuestros fines,
sin que importe nuestro torpe designio.
Horatio. Cierto. (V, II, 7-11)

Estas palabras de Hamlet, confirmadas con firmeza por Horatio, siempre honrado y digno de confianza, están entre las más importantes de toda la obra. A través de los cuatro actos anteriores, cada uno de los personajes principales ha batallado por lograr el triunfo de su propia voluntad. El rey Claudius y Polonius han conspirado y espiado en una serie de cínicas maquinaciones maquiavélicas, para completar sus planes; Laertes, al volver de Francia, ha buscado satisfacer su deseo de vengar la muerte de su padre; y Hamlet ha rondado sin cesar el problema de cómo puede cumplir la promesa que le hiciera a su padre de traer al rey ante la justicia. Pero ahora, en la escena final, Hamlet se da cuenta de que el desenlace está regido por la voluntad de Dios. Es la mano omnipotente de la divina providencia la que dirige la obra, tan segura e infaliblemente como dirige Próspero los acontecimientos en *La tempestad*. Por mucho que lo intenten, jamás triunfarán sobre la voluntad de Dios. Por mucho que desafíen y nieguen los cielos, los cielos no se dejarán negar. Ante estas palabras de Hamlet, se nos abren los ojos de repente. Necesitamos volver a leer toda la obra desde el principio, para verla desde la perspectiva de la eternidad. ¿Cómo da forma el autor divino de las cosas a los fines de sus personajes, a pesar de los torpes designios de estos sobre Su voluntad? ¿Cómo logra este divino autor Sus fines, al poner fin a las cosas?

Las palabras de Hamlet acerca de la providencia son mucho más que meras palabras.

No está hablando simplemente de la providencia; sus palabras son providenciales. Son proféticas. No solo miran atrás hacia los acontecimientos que hemos visto, de una manera que les da sentido; miran hacia delante, al momento culminante de la obra, que ya se aproxima. Somos conscientes de que estamos a punto de ver la mano de la providencia dando forma a los fines de cada personaje. Se nos avisa de que se aproxima el *coup de theatre*, y será un verdadero *coup de grace*.

Y, no vaya a ser que olvidemos la importancia de las palabras proféticas de Hamlet en cuanto a la omnipotencia de la providencia, el propio Hamlet nos las recuerda en sus palabras finales antes de la entrada de los reyes:

> ¡En modo alguno! Desafiaré a los augurios, pues hasta en la caída del gorrión actúa la Providencia. Sea ahora mismo, si no ha de ser más tarde, pues que ha de ser aunque no sea ahora; solo queda estar dispuestos. Y si es verdad que nadie llega a conocer aquello que abandona, ¿por qué esperar más tiempo? ¡Sea! (V, II, 225-31)

De nuevo, hay muchísimo en estas pocas líneas de crucial importancia para nuestra comprensión de la obra. En la primera instancia, Hamlet nos vuelve a recordar la mano oculta de la providencia, y somos testigos, tal vez por primera vez, de una auténtica serenidad por parte de Hamlet, una verdadera paz que nace de su comprensión y su aceptación de la providencia. Ya está preparado para lo que sigue, sea lo que sea, y, como nos dice él mismo, solo queda estar dispuestos.

Como ya hemos visto antes, tal vez sea la disposición de Hamlet la que nos ayude a resolver el enigma que hay en el misterioso corazón de la obra. La disposición de Hamlet es el fin, el objetivo de la obra. La obra alcanza su propia disposición, su propia sazón, en la disposición de Hamlet a poner su confianza en Dios.

Ya hemos visto algunas de las pistas que hay incrustadas en las palabras tomadas del Evangelio de san Mateo, que elige Hamlet para citar en este momento crucial: «hasta en la caída del gorrión actúa la Providencia». Hemos visto que las palabras que siguen a estas le aseguran a Hamlet que no tiene nada que temer a la muerte: «No temáis pues: vosotros valéis más que muchos pajarillos»[1]. Pero un escrutinio aún más atento de la pista bíblica que nos presenta Shakespeare ofrece más soluciones a los problemas que han confundido y desconcertado a tantos críticos que se esforzaban por comprender esta, la más enigmática de las obras de teatro.

Ya que parece insoslayable que Shakespeare eligió este pasaje escritural en particular para un momento tan clave de la obra con alguna intención específica, será de ayuda citar los versículos siguientes para ver a dónde nos lleva el dramaturgo:

> No temáis, pues: vosotros valéis más que muchos pajarillos. Por todo aquel que se declare por mí ante los hombres, yo también me declararé por él ante mi Padre que está en los cielos; pero a quien me niegue ante los hombres, le negaré yo también ante mi Padre que está en los cielos. No penséis que he venido a traer paz a la tierra. No he venido a traer paz, sino espada. Sí, he venido a enfrentar al hombre con su padre, a la hija con su madre, a la nuera con su suegra; y enemigos de cada cual serán los que conviven con él. El que ama a su padre o a su madre más que a mí, no es digno de mí; el que ama a su hijo o a su hija más que a mí, no es digno de mí. El que no toma su cruz y me sigue detrás no es digno de mí. El que encuentre su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la encontrará.[2]

Está claro que la mención de Hamlet del «gorrión» escritural es una señal alada que nos dirige al pasaje de donde está sacado. Al seguir la señal, descubrimos uno de los

pasajes más controvertidos de las Escrituras, y uno que arroja nueva luz sobre el significado de la obra. Los que confiesan el credo cristiano ante los hombres, es decir, en la práctica de sus vidas, no tienen que temer a la muerte. Hamlet, que siempre ha luchado con los dilemas de la obra desde una perspectiva ortodoxa, y siempre ha procurado hacer lo que *es* correcto, y no simplemente lo que *parece* ser correcto, ha llegado al punto de serenidad en que sabe que no tiene nada que temer de la muerte que se le aproxima. Está dispuesto. Tiene presentes los cuatro novísimos, y está preparado para la muerte y el juicio, y la promesa del cielo. Pero el rey Claudius, a la luz de este pasaje de las Escrituras, tiene todo que temer de la muerte. Está decididamente «indispuesto». Ha negado a Cristo en las abominaciones de su vida y en la herejía de sus palabras, luego puede esperar que Cristo lo niegue tras su muerte. Se ha olvidado de los novísimos, y no está preparado para la muerte y el juicio, y la perspectiva del infierno.

Y luego están las terribles palabras de Cristo, de que no viene para traer la paz a la tierra. Su paz, como su reino, no es de este mundo; no se encuentra en el corazón del mundano, de quien pone su confianza en el poder y los placeres temporales. No se encuentra en el corazón del rey Claudius. Pero tampoco parece que se encuentre en aquellos que intentan hacer lo correcto. No se puede decir que Hamlet haya disfrutado de la «paz» durante la obra. Al contrario, lo hemos visto sumergido por completo en el desánimo, incluso al borde de la desesperación. Pero no llega a desesperar. Su circunspección, su prudencia y su templanza lo han llevado por fin hasta la resignación serena ante la voluntad de Dios, a confiar en el «Dios que da forma a nuestros fines». Ha desafiado los «insultos de Fortuna, golpes, dardos», tomando su cruz y siguiendo su conciencia cristiana. Al hacerlo, ha resultado «digno» y está «dispuesto» para lo que está a punto de arrostrar. Y ¿qué es lo que va a arrostrar? Está a punto de arrostrar la paradoja final, con la que termina Cristo el pasaje escritural al que nos ha llevado Shakespeare: «El que encuentre su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la encontrará». Para el cristiano, la muerte no es el final sino el principio.

Así que podemos ver que Shakespeare nos ha guiado a través de un pasaje oculto de las Escrituras, hasta donde reside el corazón auténtico de su intención. No ha de haber paz en esta tierra, en este valle de lágrimas, solo sufrimiento y la promesa de una cruz que tenemos que soportar. Pero, ¿qué hay de la *espada* que promete Cristo? ¿Dónde ha de encontrarse la espada, y qué significa? Al nivel más literal y evidente, la espada se encuentra en la escena final, como instrumento de la muerte de Hamlet y de Laertes. Si es voluntad de Dios que la obra termine así, y Hamlet patentemente cree que así es, Cristo ha traído la espada que pone fin a la obra. Pero hay otra espada muy significativa al comienzo de la obra, que exige nuestra atención, entre otras cosas porque se cruza alegóricamente con la que será el instrumento de la muerte de Hamlet. Al final del primer acto, Hamlet se empeña mucho en insistir en que Horatio y Marcellus juren sobre su espada:

> *Hamlet*. Nunca reveléis a nadie lo que habéis visto esta noche.
> *Marcellus y Horatio*. No lo haremos, señor.
> *Hamlet*. Juradlo.
> *Horatio*. Lo juro

por mi honor.
Marcellus. Por mi honor, lo juro.
Hamlet. Jurad sobre mi espada.
Marcellus. Ya hemos jurado, mi señor.
Hamlet. ¡Sobre mi espada!
Espectro (*bajo tierra*). ¡Jurad!
Hamlet. ¡Vaya, vaya! ¿Eres tú quien lo dice, truhan?
Venga, ya oísteis a vuestro compañero desde el foso.
¿Juraréis?
Horatio. Proponed la fórmula, señor.
Hamlet. Que nunca hablaréis de lo que habéis visto,
jurad sobre mi espada.
Espectro. ¡Jurad!
Hamlet. ¿*Hic et ubique*? Probemos a cambiar de sitio.
Venid aquí, señores,
y poned vuestras manos sobre mi espada.
¡Jurad sobre mi espada
que no hablaréis de lo que habéis oído!
Espectro. ¡Jurad! (I, V, 145-61)

¿Por qué tanto empeño en que juren sus amigos sobre su espada? Cinco veces insisten en ello él o el Espectro. Hablando de esta escena, Samuel Johnson, citando como autoridad al actor y productor shakesperiano David Garrick, escribió que «era común jurar sobre la espada, es decir, sobre la cruz que tenían antiguamente las espadas sobre la empuñadura»[3]. Esta práctica, que data al menos desde las Cruzadas, no solo hace que la espada sea sinónima de la cruz, relacionándola así con el pasaje clave del Evangelio de san Mateo, sino que hace de toda la obra una especie de cruzada. Hamlet y sus amigos del alma juran sobre la cruz porque están en guerra con el infiel. El rey Claudius y Polonius, y la compañía de espías con que se rodean, están en guerra con la cruz, un hecho que queda recalcado en el juego de palabras del Acto III, que hace un símil entre el rey y «*moor*», ciénaga pero también moro (III, IV, 66).

También resulta interesante que Hamlet insista en que jurar solo por la fe no basta, insistencia que resuena poderosamente con las controversias religiosas de la Reforma. Horatio y Marcellus juran por su fe que no divulgarán lo que han visto, pero tanto Hamlet como el Espectro exigen que juren sobre la espada. La reaparición del Espectro en este momento refuerza la importancia de esta escena, indicando que la insistencia de Hamlet está respaldada por los poderes sobrenaturales del cielo. (El Espectro está en el purgatorio, luego su destino es el cielo; está salvado, y Hamlet nos recuerda la honradez del Espectro refiriéndose a él como *true-penny*, penique auténtico: es honrado, no falso.) Al insistir en que no basta con jurar solo por la fe, Hamlet y el Espectro se ponen del lado católico en la disputa entre la creencia protestante en *sola fide* (solo por la fe) y la doctrina católica de *fide et operibus* (por la fe y las obras). Aquí la espada representa la necesidad de *trabajar* por la salvación; no basta solo con creer que estamos salvados. La espada como espada muestra que debemos *luchar* por aquello en lo que creemos, y la espada como cruz muestra que debemos vivir sacrificándonos, tomando nuestra cruz y siguiendo a Cristo. En ambos casos, el sufrimiento no puede evitarse. No es raro, pues, que Hamlet sufra tanto a lo largo de la obra.

Una vez establecida la relación simbólica entre espada y cruz, podemos contemplar el

momento culminante de la obra, tan sangriento, dentro de un nuevo contexto anagógico. Es más, una vez reconocida esta relación, toda la anagnórisis es anagógica. La espada emponzoñada es la cruz sobre la que es crucificado Hamlet, el cristiano fiel. No lo mata tanto la espada (cruz) en sí, sino el veneno (pecado) que lleva. Y una vez establecida la metáfora veneno-pecado, vemos a Laertes como el Buen Ladrón de las Escrituras, al que mata con justicia el veneno (pecado) en la espada (cruz), y que pide perdón, y es perdonado, antes de morir. El rey Claudius emerge como figura satánica, cuya traición se hace patente en el momento culminante (la crucifixión simbólica), y que descubre horrorizado que lo destruye el poder de su propio veneno. Pero, ¿no resulta todo esto un poco demasiado fácil, demasiado artificioso? ¿No deja demasiadas preguntas sin respuesta? Muchos críticos así lo creen, entre ellos eminencias como Samuel Johnson. Volvamos al pasaje de Johnson que citamos al comienzo de nuestro análisis de *Hamlet*:

> La catástrofe no se produce con demasiada destreza; el cambio de armas es más un expediente de la necesidad que un golpe artístico. Habría sido fácil ver la manera de matar a Hamlet con la daga y a Laertes con la escudilla.
>
> Al poeta se le acusa de haber mostrado poca consideración hacia la justicia poética, y se le puede acusar igualmente de descuidar la probabilidad poética. El aparecido abandonó el mundo de los muertos en vano; la venganza que exige no se obtiene sino a través de la muerte de aquel que tenía que tomarla; la gratificación que surgiría de la destrucción del usurpador y asesino quedaría reducida por la inesperada muerte de Ofelia, la joven, la hermosa, la inofensiva, la piadosa.[4]

El problema es que Johnson no ve la obra como quiere Shakespeare que la vea. La ve desde una perspectiva mundana, no desde la de otro mundo. El autor quiere que vea, no como ve el hombre, sino como ve Dios. Quiere que vea la obra por el ojo de la aguja de la paradoja. Ha de entender que tenemos que perder la vida para ganarla, y que los primeros serán los últimos y los últimos, los primeros. Esto es una locura a ojos del mundo, pero para los que tienen los ojos de la fe, es el comienzo de la sabiduría. Como insiste el propio Hamlet, hay un Dios que da forma a nuestros fines, y siendo así, hemos de aprender a ver los acontecimientos que dan forma a nuestros fines desde la perspectiva de lo divino. La pregunta no es tanto: «¿Qué haría Jesús?» como «¿Qué ha hecho Jesús?» ¿Dónde está su mano en los acontecimientos que dan forma a nuestras vidas? Esta es la cuestión.

Si observamos la crítica de Johnson desde la perspectiva de la paradoja y la providencia, la obra tendrá mucho más sentido de lo que él imagina. Desde la perspectiva de la providencia, es providencial, luego artísticamente necesario, que Laertes muera por el veneno de su propia espada, es decir, por su propia traición, y no por el mero *accidente* de beber de la escudilla. Desde la perspectiva de la providencia, el aparecido desde luego que no abandonó el mundo de los muertos para nada. De no haber sido por la intervención del «espectro honrado», Hamlet jamás habría sabido de la traición y el crimen del rey; jamás habría sabido que era necesario hacer justicia. El Espectro, que no puede ser otra cosa que «honrado», porque llega del reino eterno, donde todo *es* y nada simplemente *parece* ser, es absolutamente necesario para inyectar en el cuadro una buena dosis de objetividad sobrenatural. Como un alma que está en la eternidad, y por ello más cerca de la presencia de Dios, es el personaje más *real* de toda la obra. Ve más que

nadie, porque ve lo que *es*, y no lo que *parece* ser. Su mera presencia destroza las ridículas maquinaciones maquiavélicas de los relativistas como el rey Claudius y Polonius, haciendo trizas sus apariencias. Hace llegar la luz celestial del purgatorio al interior de la zona de penumbra de mentiras, medias verdades y engaños en que había caído el reino de Dinamarca. No: con todos los respetos para el gran doctor Johnson, el Espectro no aparece «en vano».

Pero, ¿qué hay de la muerte de Hamlet? ¿Y la de Ofelia? ¿Podemos sentirnos satisfechos de su destrucción? Puede que no. En un mundo ideal, los inocentes no caerían víctimas de los pecados ajenos. Pero no vivimos en un mundo ideal, sino en un mundo caído, y este es el mundo en que residen Shakespeare y todos sus personajes. Shakespeare no escribe fantasía cristiana sino realismo cristiano, y esto implica el martirio y el sufrimiento para los inocentes. Este es el mundo real en que se encontró Shakespeare, un mundo en que conocidos suyos eran brutalmente ejecutados solo por ser sacerdotes católicos. ¿Por qué iba a blanquear en sus obras esas realidades tan terribles? ¿Y por qué íbamos a querer nosotros que lo hiciera? *Hamlet* no es un cuento de hadas, o por lo menos no del tipo que parece desear Johnson. En esta vida no se garantiza el «final feliz», y si realmente hemos de vivir «felices para siempre», será en la vida venidera y no en esta. Lo de vivir felices para siempre ocurre fuera de escena, cuando cae el telón, y el gran don de Shakespeare es la manera en que siempre señala hacia la honda realidad que hay más allá del escenario.

[1] *Mateo* 10, 31.
[2] *Mateo* 10, 31-39.
[3] Samuel Johnson, *Johnson on Shakespeare: Essays and Notes Selected and Set Forth with an Introduction by Walter Raleigh* (London: Oxford University Press, 1908), p. 190.
[4] Johnson, *Johnson on Shakespeare*, p. 196.

XXI. «QUE COROS DE ÁNGELES ARRULLEN TU SUEÑO»

Al fin, pues, llegamos a la muerte de Hamlet y a la promesa de su resurrección. El honorable Horatio es, apropiadamente, la primera persona que habla tras la muerte del príncipe al que tan lealmente ha servido:

> Así se rompe un corazón noble. Buenas noches,
> mi dulce príncipe; que coros de ángeles
> arrullen tu sueño. (V, II, 368-70)

Las palabras de Horatio, que terminan en un réquiem por Hamlet, son una traducción casi exacta del latín de *In paradisum*, antífona del rito de enterramiento que sigue a la Misa de Réquiem: *In paradisum deducant te angeli*. [...] *Chorus angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem*. No puede ser casualidad que las últimas palabras de Hamlet, pronunciadas justo antes de estas, sean «the rest is silence», el resto, pero también el descanso, es silencio[1]. Shakespeare termina su obra ofreciendo una Misa de Réquiem por el «corazón noble» de su héroe, dándole a su heroico príncipe el funeral católico que era ilegal en el estado «podrido» y «enloquecido» de Inglaterra.

[1] Gerard Kilroy, «Requiem for a Prince: Rites of Memory in *Hamlet*», aún sin publicar.

XXII. EL SILENCIO DEL AMOR

La historia del rey Lear no es original de Shakespeare. La contó Godofredo de Monmouth en el siglo doce, y volvió a aparecer en el libro segundo de *La reina de las hadas* de Edmund Spenser, publicado en 1590 y de nuevo en 1598, en una edición más completa. Aunque Shakespeare conocía indudablemente esas versiones de la historia, es probable que sus fuentes principales fuesen las *Crónicas* de Holinshed, publicadas en 1577, y sobre todo una versión teatralizada de la historia titulada *La verdadera crónica del rey Leir y sus tres hijas*. Esta obra, escrita tal vez por George Peele, estaba en el repertorio de la compañía Los Hombres de la Reina desde la década de 1580, aunque no se publi-có hasta finales de 1605, que es cuando se piensa que Shakespeare comenzó a trabajar en su propia versión de la historia.

Parece ineludible que Shakespeare conoció la versión dramatizada anterior; tal vez incluso interviniese en su representación. Pero se trata de una obra más bien frívola y fantasiosa, que culmina con un final feliz; algo muy distinto de lo que escribiría Shakespeare. Michael Wood, en su biografía de Shakespeare, nos pide que imaginemos al Bardo curioseando en la tienda de John Wright cerca del mercado de Newgate en Londres, en el otoño de 1605: «Allí, en unas cuartillas con la tinta fresca, sobre el mostrador de la tienda, estaba su viejo favorito, disponible en versión impresa por primera vez: *La verdadera crónica del rey Leir y sus tres hijas… tal como se ha representado últimamente en muchas ocasiones*. Dada su larga fascinación con la historia, Shakespeare no habría podido resistirse»[1]. En realidad, con permiso de Wood, no existe evidencia alguna de que el «Leir» anterior fuese jamás un «favorito», y la decisión de Shakespeare de escribir una nueva versión de la obra, tan pronto como supo de la publicación de la versión anterior, sugiere que se sintió inspirado inicialmente por un deseo de escribir algo muy distinto. Tal vez no se sintiera «fascinado» por la obra anterior, sino más bien provocado por ella. Peter Milward, en *Shakespeare's Meta-drama: Othello and King Lear*, escribe que la obra anterior fue «furiosamente despedazada y… totalmente vuelta a escribir» por Shakespeare, expurgando su «sesgo claramente protestante y anti-papista». Milward concluye que Shakespeare «se sintió sin duda ofendido por el sesgo protestante de la obra antigua, de la misma manera que ya se había propuesto en *El rey Juan* modificar un sesgo parecido en *The Troublesome Reign of King John*».

Milward descubre pruebas fascinantes que indican una posible fuente de inspiración para el *Lear* de Shakespeare. En 1603 murió sir Brian Annesley, caballero de la corte de

la reina Isabel, dejando tres hijas. Antes de su muerte, las dos hijas mayores intentaron que se le declarase demente, para poder apoderarse de sus propiedades. Se lo impidió la hija más joven, Cordelia, que hizo erigir un monumento en honor a sus padres «contra la ingrata naturaleza del tiempo que olvida». Cordelia Annesley fue la segunda esposa de sir William Harvey, conocido de Shakespeare casi con toda seguridad, y es posible que Shakespeare supiese por sir William este curioso paralelismo con la historia de Lear y sus hijas. Además, en el relato original no hay mención de la locura de Lear, y Shakespeare escribe «Cordelia» donde, en el original, se escribía «Cordella».

Sea cual fuere el origen de su inspiración para escribir una nueva versión de la historia, y su motivación para hacerlo, está claro que sería penoso limitar nuestra discusión de la obra a las semillas de donde supuestamente surgió, sin prestar la atención debida a los abundantes frutos de la inimitable imaginación de Shakespeare. *El rey Lear*, posiblemente la más grande de sus obras, sobrepasa y trasciende en calidad literaria y hondura filosófica todas las versiones anteriores de la historia. En realidad no se trata de una historia, sino dos. Entreteje la historia de Lear y sus hijas con la historia paralela de Gloucester y sus hijos, derivada seguramente de «La historia del rey ciego de Paflagonia» de la *Arcadia* de Sidney, de tal manera que no puede hablarse realmente de trama y subtrama, sino solo de tramas que se entretejen magistralmente.

Las tramas corren paralelas a nivel literal. Lear es traicionado por el engaño de sus hijas egoístas, Regan y Gonerill; Gloucester, por el engaño de su hijo ilegítimo, Edmund. Cordelia, la hija leal y fiel de Lear, sufre las penas del exilio a causa de la arrogancia ciega de su padre; Edgar, el hijo leal y legítimo de Gloucester, sufre las penas del exilio por la ignorancia ciega de su padre. Lear y Gloucester lo pierden todo en el sentido mundano pero, al mismo tiempo, ganan la sabiduría que les faltaba. El tema moral dominante y más evidente resuena con la paradoja cristiana de que es necesario perder la vida para ganarla, o con las palabras de Cristo de que no existe mayor amor que el del que ofrece la vida por los amigos. Lear y Gloucester son la personificación de la verdad de lo primero; Cordelia y Edgar (y Kent), la verdad de lo segundo.

Aparte de esta dimensión moral dominante que debería ser evidente para todos, la obra de Shakespeare tiene otra dimensión, que hunde sus raíces en la política de su época, pero que es relevante para la política de todas las épocas. Esta dimensión, que surge de la interacción creativa de las sensibilidades católicas de Shakespeare y el ambiente, hostil al catolicismo, se descubre en lo que Peter Milward llama el «metateatro» de las obras, o aquello a lo que se refiere Clare Asquith como los «juegos de sombras» dentro de las obras.

En *El rey Lear*, el metateatro está presente desde la primera escena, en que el rey promete poder político a quien «nos ama más» (I, I, 46). Lear, símbolo del Estado, lo exige todo. No puede haber lugar para otros amores. Inmediatamente, las hijas egoístas, Gonerill y Regan, se esfuerzan por superarse la una a la otra en promesas aduladoras de lealtad absoluta. Cordelia, la hija más joven, expresa lo que le queda a ella: «Ama, y no digas nada» (I, I, 57). Ella ama a su padre, pero es incapaz de «elevar su corazón hasta sus labios» (I, i, 86-7), pronunciando obviedades para ganarse el favor, más allá de lo

que su conciencia considera decoroso. A diferencia del afecto fingido o afectado de sus hermanas, su amor «sobrepasa su lengua» (I, i, 73-4); es genuino, y no se rebajará con falsedad ni adulación. Ella amará al rey «conforme a nuestro vínculo, no más, no menos» (I, i, 85-6). No puede ofrecerle al rey (ni al Estado) fidelidad más allá de lo que su conciencia le dicta como moralmente apropiado. Son patentes los paralelismos con la posición en que se encontraban los católicos durante el reinado de Enrique VIII, y en la época de Shakespeare bajo Isabel y Jacobo. Cuando Enrique VIII se declaró cabeza de la Iglesia de Inglaterra, de manera que la religión quedaba sometida al Estado, sus súbditos se vieron obligados a elegir entre someterse a sus deseos, y ganarse así su favor, o desafiar sus deseos y ganarse así su ira. Solo los más valientes eligieron su conciencia antes que la concupiscencia; la mayoría optó por complacer al rey ignorando sus conciencias. Siempre hay más Gonerills y Regans que Cordelias.

El elemento metateatral queda aún más evidente en la justificación que hace Cordelia de su negativa a someterse:

[…] Mi señor,
vos me habéis engendrado, y criado, y amado,
y en la misma medida os correspondo,
os obedezco y amo y, sobre todo, os honro.
¿Por qué se desposaron mis hermanas cuando dicen
que os aman solo a vos? Si tomara marido
el señor cuya mano asumiese mi emblema llevaría con él
la mitad de mi amor, y deber, y cuidados.
Cierto es que nunca me desposaré, como mis dos hermanas,
para poder amar solamente a mi padre. (I, I, 90-98)

A nivel literal, Cordelia proclama que su futuro esposo tiene derechos sobre su amor de los que ella en conciencia no es libre de disponer, ni siquiera a favor de su padre. A un nivel más hondo, es posible que Shakespeare estuviese usando el matrimonio como metáfora de la relación del creyente individual con Cristo. La eclesiología católica se arraiga en la creencia, arraigada a su vez en las Escrituras, de que Cristo es el Esposo de la Iglesia. El «esposo» de Cordelia es Cristo, y ella no es libre de darle al César lo que es de Cristo. La alegoría y su aplicabilidad están claras. A los católicos no se les permite en conciencia ofrecerle todo su amor a su padre ni a su madre, ni al rey, ni a la patria. Solo pueden amar como ama Cordelia, conforme a su vínculo. Nuestros padres y nuestra patria nos han engendrado, criado, amado, y nosotros debemos corresponder en la misma medida, en obediencia, amor y honor. Esto es lo que corresponde, pero excede nuestro vínculo, excede los límites de la buena conciencia, obedecer, amar y honrar al padre, a la madre, al rey o a la patria como a dioses. El culto a los padres o al Estado es señal de amor desordenado de mal presagio.

«¿Es eso lo que dice vuestro corazón?» pregunta Lear tras el sagaz discurso de Cordelia. «Sí, mi señor», responde ella. «¿Tan joven y tan dura?» dice Lear. «Tan joven, mi señor, y tan sincera», dice Cordelia (I, i, 99-102). El intercambio es significativamente conmovedor. Cordelia no está siendo meramente fiel a su corazón, a su conciencia (y a su Dios); está siéndole fiel a Lear. Él está equivocado, y ella hace bien en advertírselo. Es por el bien de él, tanto como por el de ella. No es extraño que se haya

sugerido que el mismo nombre de Cordelia sea un juego de palabras, *coeur de Lear*, que tan parecido suena a *coeur de lion*. Cordelia tiene corazón de león, y es el corazón de Lear. Cuando pierde a Cordelia, Lear pierde el corazón, y pierde el camino.

[1] Michael Wood, *Shakespeare* (New York: Basic Books, 2003), p. 274.

XXIII. LA SAGACIDAD DE LOS INSENSATOS Y LA CORDURA DE LOS LOCOS

Aparte de los evidentes paralelismos con la política secular de la Inglaterra de Isabel y de Jacobo, con su persecución de católicos y otros disidentes «inconformistas», el otro elemento metateatral principal gira en torno a la naturaleza y el significado de la «sagacidad». Se suele decir que el Bufón es la personificación de la conciencia de Lear, la voz de la «autocrítica» que informa a Lear de la insensatez de sus acciones y la gravedad de la situación en que lo deja su insensatez. Pero esto no es más que la mitad de la historia: la mitad menos importante. La más importante solo comienza una vez que desaparece el Bufón sin rastro. Solamente cuando Edgar ocupa su lugar como «Bufón», se revela la sagacidad más honda.

¿Por qué desaparece el Bufón? ¿Por qué se desvanece sin más un personaje que ha desempeñado un papel tan importante, tan integral, y que ha declamado muchas líneas de las mejores y más ingeniosas de la obra, declarando: «Y yo me acostaré a mediodía», aparentemente en respuesta al rey (III, VI, 77)? Superficialmente, nos podría parecer que esto no fuese más que un paso en falso por parte de Shakespeare. Si un dramaturgo cualquiera permitiese que desaparecieran los personajes sin más, dejando aparentes hilos sueltos, se consideraría un defecto fatal de sus habilidades literarias. Entonces, ¿debemos dar por hecho que la desaparición del Bufón sea prueba de un defecto de las habilidades literarias de Shakespeare? Aunque nos sintamos tentados a hacerlo, lo haríamos bajo nuestra propia responsabilidad. Solo el crítico literario más arrogante se atrevería a insinuar que sabe más de dramaturgia que el dramaturgo más grande del mundo. Así que es mucho más seguro dar por sentado que Shakespeare tiene en la mente algún significado más hondo cuando desaparece de repente el Bufón sin avisar. Exploremos.

Como ya hemos dicho, se suele dar por sentado que el Bufón sirve de conciencia del rey. Como «bufón», personaje desprovisto de relaciones familiares aparentes, sin raíces ni destino más allá de su función dentro de la trama, es ideal para ser utilizado como abstracción personificada que comunica significación alegórica. «¿Pero dónde está mi bufón? No lo he visto en dos días» (I, IV, 62). Así sabemos que el Bufón (la conciencia de Lear) estaba significativamente ausente cuando el rey tomó la decisión precipitada de entregar su reino a Gonerill y Regan (que podrían considerarse, dentro del contexto de esta lectura alegórica, representantes del amor falso o la ambición secular), y desterró a Cordelia (que representa el amor verdadero, el amor que se sacrifica y tal vez también,

como «corazón» de Lear, la propia capacidad del rey para amar verdadera y altruistamente). Igualmente significativa es la respuesta del Caballero ante la queja de Lear en cuanto a la ausencia del Bufón: «Majestad, desde que mi señora se fue a Francia el bufón ha decaído mucho» (I, IV, 63-4). El destierro de Cordelia ha hecho decaer la conciencia de Lear. Se puede deducir, entonces, a nivel psicológico, que su injusticia hacia Cordelia lo ha dejado con sensación de culpabilidad, y que las ingeniosidades del Bufón representan los incesantes reproches de la conciencia del rey.

El Bufón hace su entrada en persona al tiempo que Lear recibe el primer desprecio de sus «amantes» hijas desleales a través de Oswald, el mayordomo de Gonerill. Cuando Lear empieza a darse cuenta de que tal vez haya cometido una necedad, al entregarles el poder a sus dos hijas indignas y desterrar a la única digna, emerge el Bufón por primera vez para reprocharle la insensatez de su acción. Cuando Lear lo amenaza con «el látigo» por atreverse a hablar tan cándidamente, el Bufón responde con palabras de evidente y sagaz indignación: «La verdad es un perro condenado en su jaula que debe ser sacado a latigazos mientras *madame*, la perra, puede permanecer junto al fuego, aunque apeste» (I, IV, 99-101). ¡Cómo debieron de sonar esas potentes palabras, entre aquellos espectadores que temían la persecución de los poderes seculares (*madame*, la perra) por su adhesión a las verdades religiosas ilegales! Los que se adherían a la Verdad sufrían, estaban excluidos, mientras aquellos cuyas iniquidades hedían a podrido podían calentarse junto al fuego (¡antes de ser arrojados a él!).

«¿Me estás llamando bufón, muchacho?» pregunta Lear ante las insistentes ingeniosidades y críticas del Bufón. «De todos tus otros títulos ya te has desprendido; con este, sin embargo, viniste al mundo» (I, IV, 134-6). Literalmente, el Bufón está, en efecto, llamando bufón al rey, y en efecto, es un bufón; pero como la «bufonería» se está usando como metáfora de la «conciencia» y la sagacidad a la que sirve, el Bufón está diciendo también que a Lear no le queda más que su conciencia. Todos los demás títulos, todas las demás acreciones mundanas que lo vestían, han desaparecido; se ha quedado desnudo, solo con su conciencia «bufona», una desnudez metafísica que presagia la desnudez física de Lear en la escena central del Acto III.

Pero es un error muy frecuente dar por sentado que las palabras del Bufón abarcan y resumen la sagacidad que Shakespeare desea transmitir en la obra. De hecho, y por el contrario, nos está mostrando que la sagacidad del Bufón es insuficiente. Está desnuda. La conciencia solo puede estar informada por la «sagacidad» a la que sirve, y la «sagacidad» del Bufón es una sagacidad muy mundana. Entiende de política; entiende de *realpolitik*; es maquiavélica, aunque sea de manera aparentemente benigna (a diferencia de la «sagacidad» de Edmund, que epitomiza el maquiavelismo más bajo y más feo). «Poco juicio tuviste bajo tu calva coronilla cuando te desprendiste de la de oro» (I, IV, 147-8). Este es el límite y la cúspide, el momento cumbre de la sagacidad del Bufón. El rey es un necio, a ojos del Bufón, por perder su reino, por perder su poder, por cambiar las comodidades de su corona por las incomodidades de su renuncia a la corona. El Bufón no comprendería la sagacidad que exhibe Kent desde la incomodidad y la humillación de los cepos donde está apresado por desafiar al poder secular: «Solo vemos

milagros desde la desgracia» (II, ii, 155). Esto, para el Bufón, sería una necedad. Pero para Shakespeare, como para Kent, es el comienzo de la sagacidad. En *El rey Lear*, las instancias más hondas de perspicacia las protagonizan aquellos que llegan a la sagacidad por el sufrimiento, y que además perciben que la *aceptación* del sufrimiento es el principio de la sagacidad. Para el Bufón, que por lo visto cree que la sagacidad está relacionada con la búsqueda de la comodidad, o la eliminación del sufrimiento, esas palabras serían necias.

La intención de Shakespeare, al mostrar que es necesario sufrir para alcanzar la sagacidad, se hace patente en su yuxtaposición de las sabias palabras de Kent con las de Edgar. Esta segunda escena del Acto II termina con la proclamación de Kent de que «solo vemos milagros desde la desgracia»; la escena siguiente ve a Edgar, que ahora es un proscrito obligado a adoptar la guisa del loco Tom, proclamando que «Edgar ya no es nada» (II, IV, 21). Edgar «no es nada» en su «desgracia», y ahora es digno de ver milagros, o de ser el medio por el que los ven los demás. «Con ostensible desnudez» afrontará «los vientos y las persecuciones de los cielos» (II, III, 11-12) y, en su propia desnudez, inspirará a Lear para que haga lo mismo.

Edgar, disfrazado de Tom Pobre (un «loco»), se convierte en la voz de la cordura y la sagacidad de la segunda mitad de la obra, como lo es el Bufón en la primera mitad. La diferencia está en que la sagacidad de Tom Pobre es espiritual, a diferencia de la mundanidad del Bufón; es más, es reconocidamente cristiana. El Bufón reacciona temeroso ante la llegada de Tom Pobre: «No entres, amo. No. Hay un espíritu. ¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡A mí!» (III, IV, 38). Y luego repite: «¡Un espíritu! ¡Un espíritu! Dice que se llama "Tom Pobre"» (III, IV, 40). Entra Edgar, recitando un verso de una balada sobre los franciscanos («A través del espino sopla el gélido viento») y lamentando que lo ha «asediado el demonio maligno con el fuego y la llama» (III, IV, 43, 48-9). La conexión franciscana viene al caso y sin duda tiene su intención, pues san Francisco se conoce como el juglar de Dios, y es bien sabido que se desnudó en público y «con ostensible desnudez» demostró su «miseria sin techo» (III, IV, 26). Edgar, Tom Pobre, representa a la perfección el papel de franciscano, y comienza a eclipsar al Bufón como voz de la cordura, ocupando su lugar como conciencia de Lear. Comparemos, por ejemplo, la pragmática mundanidad de la «sagacidad» del Bufón con la alusión que hace Tom Pobre a los Diez Mandamientos, seguida de su cándida confesión de haber pecado:

Bufón. Esta gélida noche a todos nos ha de volver locos y nos trastornará.

Edgar. Teme al demonio maligno, honra a tus padres. No jures en vano, no blasfemes y no forniques con la esposa legítima de otro. No codicies. No vistas con lujo… Tom tiene frío.

Lear. ¿Qué fuiste?

Edgar. Un siervo orgulloso de corazón y espíritu; tenía el pelo rizado; llevaba el guante de mi amada en el sombrero, y para servir a su lascivo corazón, con ella me entregaba al acto de la oscuridad. Profería tantos votos como dije palabras, que luego rompía ante la sagrada faz del cielo. Acariciaba en sueños la lujuria para satisfacerla al despertar. Apasionadamente amaba el vino y los dados y superaba al gran turco en mujeres. De corazón falso, ligero oído y manos sanguinarias; como el cerdo, perezoso; astuto, como el zorro; voraz, como el lobo; rabioso, como el perro; como el león, con su presa. Ni el crujir de suelas ni el roce de la seda descubran tu pobre corazón a la mujer. No pongas pie en burdeles, ni tu mano en la enagua, ni tu nombre en libros de usureros. Y desafía al demonio. Todavía sopla el gélido viento a través del espino… (III, IV, 74-93).

«Tom tiene frío». La cordura, que los mundanos ven como locura, está a la intemperie, confesando sus pecados, y ganando en sagacidad por el sufrimiento. (Mientras tanto, la locura, «*madame* la perra», está al abrigo del castillo de Gloucester, junto al fuego, en medio del hedor de su propia iniquidad, corrompida por la búsqueda de la comodidad.) Tom repite el estribillo de la balada franciscana, y Lear, a quien le pincha más el espino de la conciencia que el gélido viento, emula el ejemplo de Tom Pobre, y el ejemplo de san Francisco, quitándose la ropa y proclamando: «¡Fuera, harapos!» (III, IV, 100). Este es el momento central de la obra, el punto sobre el que gira todo el drama, el momento en que Lear por fin se vuelve «loco». Es la «locura» de la conversión religiosa. Su conciencia es bautizada, y el Bufón cede su sitio a Edgar. Desde este momento, el Bufón se desvanece, de manera que apenas se nota su desaparición, y emerge Edgar en su lugar como conciencia *cristiana* de Lear. «El príncipe de las tinieblas es un caballero», proclama Tom Pobre, y al preguntarle Lear: «¿En qué os ocupáis?» él responde: «En evitar al diablo y en matar alimañas» (III, IV, 130, 145-6). Estas palabras le habrían resultado necias a la conciencia de Lear aún sin bautizar. Habría visto la superficie miserable del vagabundo, y no la hondura de su sagacidad; habría percibido que las alimañas eran pulgas o piojos, y no pecados y vicios. Pero ahora se refiere a Tom Pobre como «este filósofo» y «buen ateniense» (III, IV, 163, 167), recordándonos al famoso Tiresias, el legendario vidente ciego de Grecia que ve mucho mejor que los que tienen ojos. Está bastante claro el paralelismo con Tom Pobre, que ve mejor en la «ceguera» de su «locura» que el mundo en su «cordura», y que en su pobreza es más rico que un rey.

XXIV. «LOS LOCOS GUÍAN A LOS CIEGOS…»

Una vez que percibimos la importancia y la profundidad del papel y del propósito de Edgar, empezamos a comprender que incluso sus insensateces tienen sentido, aunque sea codificado, como tienen sentido los enigmas. Fijémonos, por ejemplo, en las palabras con que cierra Edgar esta escena central:

Roldán, el caballero, vino a la torre oscura
y sus palabras eran: «Fin, fon, fan, aún perdura
olor de sangre inglesa sobre mi empuñadura». (III, IV, 169-71)

Roldán, sobrino de Carlomagno (emperador del Sacro Imperio Romano) y héroe del clásico medieval *El cantar de Roldán*, es símbolo de la resistencia cristiana ante el infiel; también es símbolo de martirio cristiano. Es intrigante la yuxtaposición de Roldán con el cuento infantil de *Las habichuelas mágicas*. Este cuento, gran favorito de G. K. Chesterton, para quien era un recordatorio perenne de la lucha del débil justo contra la arrogancia del poder inicuo, parece ser una alusión a la lucha interna de la obra entre los gigantes maquiavélicos de iniquidad infiel y los débiles justos, desprovistos de poder pero que así han ganado en fe y sabiduría. Como *El cantar de Roldán*, *El rey Lear* de Shakespeare cuenta la lucha entre el débil cristiano y las hordas infieles; al igual que en el caso de Juan el matagigantes, es una lucha entre el poder gigantesco del Estado y la penosa situación de los disidentes inermes. La recitación del ominoso cantar del gigante, «Fin, fon, fan, aún perdura / olor de sangre inglesa sobre mi empuñadura», parece evocar el martirio de los católicos en tiempos de Shakespeare a manos del poder gigante del Estado, y conjura la sombra de la presencia dominante de los maliciosos gigantes de la propia obra, Gonerill, Regan y Edmund, que anhelan la sangre de sus enemigos indefensos.

La utilización del delito de «traición» como justificación para perseguir y ejecutar a los católicos, en la Inglaterra de Isabel y de Jacobo, se evoca en la utilización de la acusación de traición, por parte de Cornwall y Regan, contra el inocente Gloucester. Cornwall y Regan usan la palabra «traidor» no menos de cuatro veces en solo dieciséis versos (III, VII, 20-35), reiteración que debió de sonar con mucha potencia en esos tiempos de política tan electrificada de la Inglaterra de Shakespeare.

Son especialmente potentes y singularmente adecuadas las palabras de Edgar al comienzo del Acto IV, que llegan justo después del terrible castigo que le infligen Cornwall y Regan al «traidor» Gloucester (el padre de Edgar), e inmediatamente antes de que Edgar vea a Gloucester ciego, en un estado lamentable:

> Mejor estar así, despreciado y saberlo,
> que no adulado en el desprecio. Eso es peor,
> la fortuna más baja y humillante
> persiste aún en la esperanza, no vive en el temor;
> qué lamentable el cambio cuando se tiene el bien,
> que el mal en risa se convierte. (IV, I, 1-6)

Edgar insiste en que es «mejor» estar «despreciado [por el Estado] y saberlo» que despreciado [por Dios] y adulado. Aquel que tiene la conciencia limpia «persiste aún en la esperanza [de la salvación], no vive en el temor [de la condenación final]». Las palabras «qué lamentable el cambio cuando se tiene el bien, / que el mal en risa se convierte» nos recuerdan *El consuelo de la filosofía* de Boecio, como también las palabras que pronuncia Kent desde el cepo: «Fortuna, buenas noches; / sonríe una vez más, ¡gira tu rueda!» (II, II, 162-3).

La llegada de Gloucester le permite a Shakespeare jugar con las paradojas axiomáticas que hay en el centro de la obra: el vidente ciego, el bufón sabio y el loco cuerdo. «Cuando veía, tropecé», dice Gloucester, aludiendo a su «ceguera» (cuando aún tenía ojos) al creer en el traidor Edmund y condenar al inocente Edgar. «Malo es el oficio de hacer de loco ante el dolor» (IV, I, 37), dice Edgar, posiblemente una alusión encriptada a la posición del propio Shakespeare como «disidente encubierto» que solo se atreve a protestar contra las injusticias del momento en la lengua metateatral de los ciegos, los locos y los bufones. «Es el mal de estos tiempos; los locos guían a los ciegos» (IV, I, 46), dice Gloucester, sirviendo su agudeza de doble filo como denuncia metateatral implícita de la situación en la Inglaterra de Jacobo. Gloucester, que ve mejor ahora que está ciego, habla con desdén de «el hombre superfluo y alimentado con lujuria […] que al no sentir no ve» (IV, I, 66-7). La ceguera física no es nada, en comparación con la ceguera metafísica de los que sucumben a la insensibilidad confortable de la ambición secular y al materialismo al que sirve.

La misma paradoja axiomática prevalece en la escena siguiente, en que Albany se convierte en el «bufón» de Gonerill. «Mi bufón ha usurpado mi cuerpo» (IV, I I, 28), dice Gonerill, expresando así su desprecio por su esposo. Pero como siempre, el «bufón» en Lear es más que lo que parece. Gonerill se está refiriendo sin duda a su esposo, pero el que «usurpa» su cuerpo es Edmund. Acabamos de saber de la relación adúltera de Gonerill con él, o al menos sus intenciones adúlteras hacia él. En este sentido, Shakespeare está diciendo que Gonerill, que es necia, ve a su esposo como un necio, un bufón, mientras que en realidad el bufón, moralmente hablando, es Edmund, por su falta de virtud. Incluso podría decirse que la pasión lujuriosa de Gonerill, su pecado, es el «bufón» que usurpa su cuerpo. Lo legítimo, en la idea cristiana del matrimonio, es el amor entre los esposos; lo ilegítimo es la lujuria y el adulterio, que puede decirse que usurpan los límites legítimos del matrimonio. En este contexto, la propia ilegitimidad de Edmund parece acentuar los significados más hondos que se nos presentan de la «insensatez».

Si Albany es el «bufón» de Gonerill, no debe sorprendernos que desempeñe la misma función que Edgar, el Bufón de Lear y el «loco» de Lear. A lo largo de la escena, es el

que imparte sagacidad, aunque Gonerill, a diferencia de Lear, no está dispuesta a escuchar los consejos de su «conciencia». «¡Oh, Gonerill!» exclama Albany al entrar en escena, inmediatamente después de que Gonerill lo haya proclamado su «bufón»:

> Ya no vales ni el polvo que los ásperos vientos
> arrojan a tu cara. Me da miedo tu instinto.
> Una naturaleza que desprecia su origen
> no posee en sí misma límites seguros.
> Quien a sí misma se desgaja del tronco
> que le daba su savia, forzosamente habrá de marchitarse
> y encontrará en la muerte su destino. (IV, I I, 29-36)

Al nivel literal de la obra, el virtuoso Albany está avisando a su esposa de que su pecado y su disposición malvada tendrán malas consecuencias; al nivel metateatral más hondo, es difícil evitar la conclusión de que Shakespeare, católico, se está refiriendo a la Iglesia anglicana y su posición anómala, al decir que la «naturaleza que desprecia su origen / no posee en sí misma límites seguros» (lo que rompe con la tradición no puede tener autoridad para definir una doctrina) y «se desgaja del tronco» (se separa de la tradición viva y la vida sacramental de la Iglesia), y así «forzosamente habrá de marchitarse / y encontrará en la muerte su destino». Las palabras de Albany hacen eco de la «profecía» del Bufón en el Acto III:

> Cuando los curas lo sean más de palabra que de hecho,
> y el tabernero ponga agua en la cerveza;
> cuando el noble enseñe a su sastre a coser;
> cuando no quemen al hereje sino al buscaputas;
>
> Entonces, solo entonces, el gran reino de Albión
> caerá confundido. (III, II, 79-82, 89-90)

Al nivel más evidente, la referencia a que los curas «lo sean más de palabra que de hecho» alude al clero hipócrita que no practica lo que predica. Pero es posible que Shakespeare estuviera pensando en algo más que una condena del clero malo más propia de Chaucer. En el tiempo de Shakespeare, muchos católicos creían que el clero anglicano no estaba válidamente ordenado, luego eran curas más de palabra que de hecho[1].

Gonerill responde con desprecio al reproche de su esposo, diciéndole que «el sermón es ridículo», a lo que Albany responde que «Sabiduría y bondad parecen viles al villa-no. / Lo sucio solo place a lo que es sucio» (IV, II, 37-39). La respuesta es incisiva. Gonerill considera «ridícula» la idea cristiana que tiene Albany de la virtud, porque su propia falta de virtud la ciega a la «sabiduría y bondad». Albany es un necio a ojos de los ciegos. El desprecio de Gonerill por el cristianismo se manifiesta cuando llama a su marido «Hombre con hígado de leche que ofreces a los golpes tu mejilla» (IV, II, 50-1), despreciando así a cualquiera que ponga la otra mejilla. Ella y Edmund, su compañero en el adulterio, no son discípulos de Cristo, sino de Maquiavelo.

[1] La Iglesia católica no invalidó formalmente las ordenaciones anglicanas hasta la *Apostolicae curae*, bajo León XIII (1878-1903); pero ya se empezaba a especular con respecto a su validez, debido a los cambios que hubo en la consagración de obispos durante el breve reinado de Eduardo VI (1547-53).

XXV. RAZÓN DE LA LOCURA

El desenlace comienza en serio cuando Edgar cura a su padre de su desesperación suicida: «Juego así yo con su desesperanza / solo porque se cure» (IV, VI, 32-3). «Vuestra vida es un milagro» (IV, VI, 55), le dice Edgar a Gloucester tras el intento fallido de suicidio por parte de este, añadiendo que el «demonio» (la desesperación) lo ha dejado (IV, VI, 72). Gloucester ha recuperado la esperanza, gracias a que ha abrazado y aceptado el sufrimiento:

> De ahora en adelante habré de soportar
> la aflicción hasta que ella misma me grite:
> «¡Basta, basta!» y muera. (IV, VI, 75-77)

«Sean tus pensamientos libres y pacientes» (IV, VI, 80), le aconseja Edgar, recordándole a Gloucester que la verdadera libertad está relacionada con la paciencia, especialmente la paciencia bajo la cruz, la paciencia ante la adversidad y el sufrimiento. El que pierde esa paciencia pierde su libertad y se hace esclavo de sus apetitos, esclavo del pecado.

Al dirigirle Edgar a su padre estas palabras de sabiduría atemporal, entra el rey Lear, vestido de flores silvestres. Ahora es cuando brilla realmente el genio de Shakespeare. Lear, epítome de la «locura», emerge como figura de Cristo, epítome de la cordura. «No, no pueden acusarme de acuñar moneda. Soy el rey», proclama Lear (IV, VI, 83-4). Es la primera pista que indica la aparición figurativa de Cristo, aunque luego será más evidente. Lear no es un rey contrahecho, falso; es el rey en persona, el Rey Verdadero de quien derivan su autoridad todos los demás reyes. Edgar alude inmediatamente a la conexión con Cristo, exclamando ante la entrada de Lear: «O thou side-piercing sight!», «¡Oh! ¡Visión desgarradora!» (IV, VI, 85), frase que encierra tanto la tragedia como la comedia de la «locura» de Lear. Vestido así, de flores, produce una risa tal que hace doler el costado; pero las palabras de Edgar nos recuerdan también que a Cristo le atravesaron el costado de un lanzazo tras su muerte en la Cruz. A ojos de los ciegos, ver al «Rey de los judíos» con la corona de espinas sin duda habría sido desternillante. Lear declara que tiene «herido el cerebro» (IV, VI, 187), refiriéndose a una herida presumiblemente imaginaria en la cabeza, y también a su «locura». Sus palabras nos recuerdan la corona de espinas que hieren la cabeza de Cristo. La imaginación de Lear, ya purgada, está preparada para recibir los estigmas, las heridas del mismo Cristo, haciendo eco de la «locura» franciscana de Edgar (recordemos que san Francisco sufrió los estigmas). Inmediatamente se nos da una indicación aún más clara de la yuxtaposición

del sufrimiento de Lear con el sufrimiento de Cristo:

¿Nadie conmigo? ¿Solo?
Razón hay para que un hombre de sal,
usara sus ojos para regar el huerto,
y para abatir el polvo del otoño. Moriré con valor
como un esposo acicalado. ¡Qué! Quiero estar alegre.
Venga, pues; soy el rey, señores, ¿lo sabéis? (IV, VI, 188-93)

La imaginería de estos pocos versos está inundada de referencias a la Oración en el Huerto. «¿Nadie conmigo? ¿Solo?» alude al hecho de que Cristo se queda solo en su angustia. Rogó a sus discípulos que velasen, pero se quedaron dormidos. Esta debilidad por parte de sus compañeros más queridos haría «que un hombre de sal usara sus ojos para regar el huerto». Las lágrimas saladas caen al suelo, regando el Huerto. Al final, la Pasión de Cristo y su Resurrección («Queda vida todavía» (IV, VI, 195), dice Lear al final de este discurso en clave de la Pasión) regarían «el polvo del otoño», el polvo de la Caída. Morirá «con valor» al día siguiente, «como un esposo acicalado». Naturalmente, Cristo se refiere a sí mismo en sus parábolas como el Esposo, y por supuesto es «el rey», por mucho que algunos lo negasen y se escandalizasen: «Soy el rey, señores, ¿lo sabéis?» Lo saben los fieles; los infieles, no.

Y, ¿por qué estará Shakespeare tan empeñado en equiparar a Lear con Cristo? Está indicando que, una vez arrepentido y una vez que ha tomado su cruz, Lear se ha unido místicamente con el sufrimiento de Cristo. Al hacerlo, la presencia misma de Cristo se unirá místicamente con el que toma su cruz y lo sigue. Lear está unido a Cristo.

Ahora van llegando los significados a raudales. «La Naturaleza está por encima del arte, en este aspecto» (IV, VI, 86), proclama Lear, aludiendo al popular debate renacentista en torno a la importancia relativa de la naturaleza (el don, el talento, la inspiración) y el arte (la formación). Al insistir en la primacía del talento y la inspiración, como dones divinos, por encima del ingenio y la astucia, Lear está encapsulando realmente la dinámica inherente de toda la obra. Por un lado están las «ovejas», que llegan a aceptar la gracia de Dios y la virtud que es su fruto (Lear, Cordelia, Edgar, Kent, Gloucester, Albany); por otro lado están las «cabras» que rechazan la gracia de Dios y dependen de su propio ingenio y su propia astucia (Gonerill, Regan, Edmund, Cornwall).

Ahora Lear y Edgar intercambian sus papeles, y aquel se adhiere a la aparentemente absurda «razón en la locura», o, más bien, razón en los enigmas. Edgar era una representación figurativa de la conciencia cristiana de Lear; en el mismo sentido, Lear *se convierte* en Edgar en el momento en que se une a su conciencia. Refiriéndose a las palabras aduladoras de Gonerill y Regan, dice con humildad que «Me dijeron que yo lo era todo. ¡Mentira! No estoy hecho a prueba de fiebre» (IV, VI, 101-2). Cuando Gloucester pide permiso para besarle la mano, responde: «Dejad primero que la limpie; apesta a muerto» (IV, VI, 129). Curado de su orgullo, denuncia la iniquidad de sus hijas con la misma cordura estridente que caracterizaba la denuncia que hace Edgar del «demonio»:

Mirad a esa mujer de vacua sonrisa,
cuyo rostro presagia nieve entre los muslos;

que finge ser virtuosa y sacude la cabeza
al oír el nombre del placer.
Ni el turón ni el fogoso caballo van a ello
con apetito más desenfrenado.
De cintura para abajo son centauros,
aunque mujeres por arriba.
De los dioses solo es patrimonio hasta la cintura;
hacia abajo, del demonio.
Ahí está el infierno, ahí la oscuridad, ahí el abismo del azufre,
escaldadura, quemazón, hedor, consunción;
¡asco, asco, asco! (IV, VI, 114-25)

Recobrada la «locura» de la humildad, Lear ya está preparado para reunirse con Cordelia.

«Es necesario madurar» (V, II, 11), le recuerda Edgar a su padre, y Lear ya ha madurado en sagacidad y virtud, y puede reunirse con la hija con la que ha sido injusto, y pedirle perdón, igual que Gloucester había madurado por el sufrimiento para reconciliarse con el hijo con el que fue injusto. Reunido con su corazón (*coeur de Lear*), el rey ya está dispuesto para sufrir lo que la fortuna le depare. Incluso la cárcel es deseable, si significa reunirse con Cordelia:

[…] ¡A la prisión! ¡Ven! ¡Vamos!
Allí cantaremos solos como pájaros enjaulados.
Cuando pidas que te bendiga, arrodillado
imploraré tu perdón; y así, viviremos,
y cantaremos, y rezaremos, y contaremos viejos cuentos,
y nos reiremos de las mariposas de colores, y oiremos a los infelices
referir las nuevas de la corte; y hablaremos con ellos,
quién pierde, quién gana, quién asciende o quién cae;
y poseeremos el misterio de las cosas,
como si fuésemos espías de Dios;
y sobreviviremos
entre los muros de nuestra prisión a las sectas y los poderosos
que a merced de la luna surgen y sucumben. (V, III, 8-19)

Lear obtiene su deseo al instante, pues Edmund da la orden de que sean encarcelados. Su respuesta es de gozo: «Sobre tales sacrificios, Cordelia, hija mía, / los mismos dioses arrojan su incienso» (V, III, 20-1). Es difícil leer estos versos de Lear sin ver la presencia fantasmal de los mártires católicos. Existen pruebas circunstanciales que indican que el joven Shakespeare conoció al mártir jesuita Edmund Campion, y pruebas aún más fidedignas de que conoció a Robert Southwell, poeta y mártir jesuita que atendió clandestinamente a los católicos perseguidos de Londres a comienzos de la década de 1590[1]. Los jesuitas eran «traidores» a ojos de la ley isabelina y jacobina, pero «espías de Dios» a ojos de los católicos de Inglaterra. Si los cogían, eran encarcelados y torturados antes de ser ejecutados públicamente. Como parece probable que Shakespeare conociese a Southwell, y como incluso es posible que estuviese entre la multitud que presenció la ejecución de Southwell, las palabras de Lear resuenan con emoción poderosa: «Sobre tales sacrificios, […] los mismos dioses arrojan su incienso». Dentro de este contexto, la repetición de la palabra «traidor» cuatro veces en solo dieciséis versos en boca de Regan y Cornwall durante el interrogatorio de Gloucester tal vez tenga una significación añadida. También puede que sea significativo el hecho de que Edmund

se declare discípulo del nuevo credo secular de Maquiavelo, casi de inmediato tras esas palabras de Lear. «Habéis de saber / que los hombres son como su tiempo» (V, III, 31–32), declara, mofándose de la «locura» de las palabras de Lear, motivadas por la fe, a favor del relativismo y del *realpolitik* egoísta. El propio Lear criticaba la mundanidad maquiavélica de Edmund y los suyos al declarar su deseo de, junto con Cordelia, desde la cordura y la santidad de su celda en la prisión, «reírse de las mariposas de colores», esos cortesanos de elaborado atuendo que revoloteaban ocupados con las últimas modas, y oír «a los infelices / referir las nuevas de la corte», sabiendo que ellos, como «espías de Dios», sobrevivirán, aunque sea entre los muros de la prisión, «a las sectas y los poderosos / que a merced de la luna surgen y sucumben». Lear parece estar diciendo que las modas vienen y van, pero la Verdad permanece. También parece insinuar, por su referencia a la luna, que Edmund y demás «mariposas de colores» y pobres «infelices» son los verdaderos lunáticos, que cambian la promesa de la recompensa eterna de la virtud por los placeres pasajeros de la vida, y la cordura por la locura de Maquiavelo.

La «razón de la locura» de Lear culmina en el enigma de sus últimas palabras, pronunciadas sobre el cadáver de Cordelia:

> ¿Veis esto? ¡Miradla! ¡Mirad sus labios!
> ¡Mirad! ¡Mirad! (V, III, 308-9)

Lo último que ve, momentos antes de morir, es a Cordelia resucitada de entre los muertos. Así que muere exultante de felicidad.

Es posible que G. K. Chesterton tuviese presente a Lear cuando dijo que Shakespeare, comparado con Chaucer, era exultante:

> Chaucer fue un poeta que llegó al final del orden medieval […] el fruto final y heredero de ese orden […] Era mucho más sensato y alegre y normal que la mayoría de los escritores posteriores. Era menos exultante que Shakespeare, menos áspero que Milton, menos fanático que Bunyan, menos amargado que Swift.[2]

La verdad es que Chaucer podía condenar la corrupción de su propio tiempo mediante la perspectiva de una fe cristiana que sabía que compartían todos sus compatriotas. Shakespeare vivió en un tiempo de fragmentación filosófica y teológica en que el orden medieval se había roto. No podía condenar la corrupción de su tiempo mediante la perspectiva de la fe cristiana que compartía con Chaucer, porque la fe de Chaucer ahora estaba prohibida. Al igual que a Cordelia, no le quedaba otra opción que amar y callar. El delirio de Shakespeare era el delirio de Lear, el delirio de Edgar. Era la «razón de la locura». Es más, no podemos evitar oír el delirio de Shakespeare en las palabras de Edgar, las últimas de esta magnífica obra:

> Nosotros llevaremos todo el peso de estos tiempos tan tristes;
> diremos lo que nos dicte el corazón, no lo que deberíamos decir.
> Los más viejos han soportado más. Nosotros que poseemos juventud,
> nunca veremos tanto, ni viviremos tanto tiempo. (V, III , 321-4)

Las palabras de Edgar son un lamento por la Inglaterra del momento, y tal vez un lamento por el padre de Shakespeare, recién fallecido, que había sido perseguido por su fe católica. También son un lamento por la pérdida de la Inglaterra católica, y el auge del modernismo de Maquiavelo. Es un canto de cisne por la Inglaterra de Chaucer. Pero

queda esperanza, una esperanza consagrada en el final feliz de la obra. «Todos nuestros amigos obtendrán / la recompensa de su virtud», dice Albany, «y nuestros enemigos / el cáliz que merecen» (V, III, 300-2). Hay justicia. Edmund, Gonerill, Regan y Cornwall han muerto. Cordelia y Lear también, pero en la visión final de Lear parece que los labios de Cordelia, y los del propio Lear, están a punto de probar «la recompensa de la virtud». Y claro, está la esperanza sublime del hecho de que el reino quede en manos de Edgar, cuya conciencia cristiana bautizada devolvió la cordura a Lear. Es la mansedumbre de Edgar la que hereda la tierra, no la locura maquiavélica de Edgar o el secularismo, más benigno, del Bufón. Como pasa en el momento culminante de toda buena comedia, bien está lo que bien acaba.

Es realmente irónico, y paradójicamente enigmático, el hecho de que esta, la más exultante de las obras de Shakespeare, se considere una tragedia, pese a que, para los que ven por los ojos de Lear, o Edgar, o Cordelia, tiene final feliz. Tal vez la auténtica tragedia esté en el hecho de que tantos que leen a Shakespeare no tienen los ojos de Lear, Edgar y Cordelia. En los padecimientos infernales y purgatorios de la vida, es facilísimo perder de vista la promesa del paraíso. Si sucumbimos a esta ceguera egocéntrica, provocada por nosotros mismos, solo veremos tragedia donde deberíamos ver Divina Comedia.

[1] Joseph Pearce: *Shakespeare: una investigación*.
[2] G. K. Chesterton, *Chaucer* (London: Faber & Faber, 1932), p. 12.

EPÍLOGO:

POR QUÉ LOS PROTESTANTES NO DEBEN TEMER AL CATÓLICO SHAKESPEARE

A lo largo de los capítulos anteriores, hemos examinado tres obras de Shakespeare en busca de una exégesis textual basada en la abrumadora evidencia histórica de que el Bardo era católico creyente. Si el dramaturgo más grande del mundo fue un «papista», como indica la evidencia documental de su vida [1], resulta necesario leer objetivamente sus obras a la luz de esa realidad. Al ver las obras por los ojos católicos del autor, vemos una abundancia de evidencia añadida que refuerza la sólida evidencia histórica. Es como si la evidencia documental y la evidencia textual formasen dos mitades de un arco gótico: cada mitad sirve de soporte a la otra. Y en su totalidad, parecerían hacer inexpugnable la argumentación a favor de un Shakespeare católico.

¿Y qué deberían hacer con semejante revelación los numerosos admiradores protestantes de Shakespeare? ¿Deben sentirse amenazados por el católico Shakespeare? ¿Deben huir de él? ¿Deben retirarse a una posición de negación, pese a la evidencia? ¿Deben sospechar de sus obras? ¿Deben dejar de leerlas (¡Dios no lo quiera!)?

Naturalmente que los protestantes no tienen que dejar de leer las obras, ni tienen que huir del autor, sobre todo porque no hay absolutamente nada que temer. La sorprendente verdad es que el católico Shakespeare emerge como alguien con quien el protestante puede sentirse muy cómodo. Lejos de ser una amenaza, emerge como aliado inesperado, a quien el protestante debe recibir con los brazos abiertos, el corazón abierto, la mente abierta. ¿Cómo es eso? ¿Cómo se puede dejar a un lado la vieja enemistad? ¿Cómo pueden ver los protestantes al Bardo católico como amigo?

La respuesta está en las propias obras. A lo largo de las obras que hemos examinado en las páginas anteriores, y a lo largo de las muchas obras que se han quedado fuera del alcance de este libro, vemos que el catolicismo de Shakespeare no se manifiesta primordialmente en un dialecto doctrinal con el protestantismo, sino en un dialecto filosófico con el ateísmo emergente (*de facto* aunque no siempre *de iure*) de la embrionaria Ilustración. Aunque en las obras existen alusiones a las disputas doctrinales de Reforma y Contrarreforma, están eclipsadas por la dialéctica dominante con el secularismo.

Los héroes y las heroínas de Shakespeare se adhieren invariablemente a la filosofía y la religión de corte tradicional, y sus elecciones y sus acciones están motivadas por un conocimiento implícito de la ortodoxia cristiana y el deseo de comportarse virtuosamente, en el sentido tradicional. En contraste, sus villanos son maquiavélicos, discípulos del

nuevo credo cínico de Maquiavelo, motivados solamente por el deseo egoísta de conseguir lo que quieren. Las grandes heroínas shakesperianas, Cordelia, Portia, Desdémona e Isabela, exhiben el amor sacrificado, emblemático del santo cristiano. Sus grandes villanos (Edmund, Gonerill, Regan y Cornwall en *El rey Lear*; el rey Claudius en *Hamlet*; Yago en *Otelo*; o los diabólicamente retorcidos esposos Macbeth) son todos iconoclastas filosóficos que hacen pedazos la filosofía cristiana y desafían abiertamente la teología moral ortodoxa.

Está claro que los protestantes pueden sentirse completamente a sus anchas con la dinámica moral inherente de la ortodoxia cristiana en las obras, y este es sin duda uno de los motivos por los que los estudiosos protestantes y católicos están igualmente a gusto en el ambiente moral que el Bardo presenta a su público. Pero, ¿por qué hay un silencio tan aparentemente curioso por parte de Shakespeare, casi siempre, en cuanto a las diferencias doctrinales entre el protestantismo y el catolicismo? ¿No sería de esperar una implicación más evidente con las diferencias entre la teología católica y la calvinista? Ese silencio comparativo, ¿no será un argumento en contra del catolicismo del Bardo? Al contrario, y paradójicamente, el silencio es, en todo caso, una prueba más de sus simpatías «papistas».

Pongámonos en el lugar de Shakespeare. Como católico en la Inglaterra isabelina y jacobina, su enemigo no era el puritanismo, relativamente impotente, sino los compromisarios y tergiversadores pertenecientes al poder anglicano. Fue la ascendencia anglicana la responsable de la persecución sistemática, patrocinada por el Estado, de los católicos de Inglaterra. Esta ascendencia, que pone su «fe» en el interés y el *realpolitik*, epitomiza el maquiavelismo sin principios contra el que dirige Shakespeare su ira filosófica y artística. No olvidemos que este mismo poder maquiavélico fue responsable de la persecución de los puritanos, en la misma época en que procuraban aplastar a los «papistas». Richard Clyfton, el puritano cuya influencia sobre los primeros colonos norteamericanos está tan bien documentada, predicó sus creencias separatistas en su parroquia en Nottinghamshire entre 1586 y 1605, es decir, justamente cuando Shakespeare escribía sus obras en Londres. La realidad es que puritanos y católicos compartían un desdén común por las imposiciones de la iglesia estatal, y compartieron la persecución realizada por la iglesia estatal contra sus enemigos «inconformistas». Recordemos, por ejemplo, que Henry Barrowe y John Greenwood, dirigentes del separatismo puritano, fueron ejecutados por sedición en 1593, momento en que Robert Southwell, amigo jesuita de Shakespeare, estaba siendo torturado en la Torre de Londres por sus propios «delitos» de «traición» y «sedición». Dos años más tarde, Southwell sufriría el mismo fin que Barrowe y Greenwood: fue ejecutado por negarse a someterse a los dictados de la religión estatal.

Muchos puritanos, como objetores de conciencia al Acta de Uniformidad de 1559 que hacía obligatoria la asistencia a los cultos anglicanos, fueron multados por desafiar la ley. Es decir, que se encontraron exactamente en la misma situación onerosa que el padre y la hija de Shakespeare, multados ambos por negarse a asistir a los cultos de la religión estatal. ¿Es de extrañar que Shakespeare reservase sus habilidades retóricas para aquellos

que perseguían a sus amigos y familiares, en lugar de gastar su tiempo y su energía en atacar a aquellos que también eran perseguidos por el mismo enemigo común maquiavélico? Será verdad o no que el enemigo de mi enemigo sea mi amigo, pero desde luego es cierto que no vamos a malgastar el tiempo, tan valioso, en atacar a los enemigos de nuestro enemigo.

Otro intrigante paralelismo entre la situación de los puritanos y la de los católicos es su esperanza compartida de que la persecución se acabaría tras la muerte de Isabel y la accesión al trono de Jacobo I. Los católicos albergaban esperanzas de que habría una época de tolerancia en la estela de la accesión de Jacobo, y el catolicismo bastante evidente de *Medida por medida*, en que la heroína virtuosa aspira a ser monja franciscana, es una medida de las esperanzas del propio Shakespeare de una nueva era de libertad religiosa para los católicos. De manera parecida, los puritanos esperaban libertad religiosa tras la accesión de Jacobo; al igual que les pasó a los católicos, estas esperanzas se vieron defraudadas. En la Conferencia de Hampton Court de 1604, el rey y el poder anglicano se unieron contra el inconformismo puritano, y se anunció un nuevo período de persecución tanto para católicos como para puritanos.

En 1606, el año en que la hija de Shakespeare fue multada por ser recusante católica, el arzobispo anglicano de York, Tobias Matthew, emprendió una campaña feroz contra católicos recusantes y puritanos separatistas. Bajo la dirección draconiana de Matthew, todo inconformista, fuese católico o puritano, era atosigado sin piedad. Al describir el trato que sufrían los puritanos separatistas, William Bradford, uno de los más célebres colonos norteamericanos, hablaba en términos que no se diferencian en nada de la situación de los católicos acosados de Inglaterra:

> Pero tras estas cosas ya no podían continuar en condiciones de paz, sino que eran acosados y perseguidos en todos lados, de manera que sus aflicciones anteriores eran como picaduras de pulgas, en comparación con las que llegaban ahora. Pues algunos eran detenidos y encerrados en prisión, a otros les rodeaban y vigilaban la casa día y noche, y difícilmente escapaban a sus manos; y la mayoría se vieron obligados a huir y abandonar sus casas y moradas, y su medio de vida… Pero viéndose así molestados, y que no había esperanza de continuar allí, se pusieron de acuerdo y resolvieron irse a los Países Bajos, donde sabían que había libertad religiosa para todos los hombres; y también que muchos de Londres, y otras partes del país, habían sido exilados y perseguidos por la misma causa, y se habían ido allí, y vivían en Ámsterdam y en otros lugares del país.[2]

Mientras que los exiliados puritanos encontraban asilo en Ámsterdam, los católicos exiliados de Inglaterra buscaron asilo en lugares como Douai y Reims en Francia, en Valladolid en España, y por supuesto en Roma; aparte de eso, su situación era esencialmente la misma: se veían obligados a huir de su país por las maquinaciones maquiavélicas del Estado y su religión «establecida». Nuevamente, ¿es de extrañar que Shakespeare se desahogue retóricamente contra los maquiavélicos, y no contra los calvinistas? Los paralelismos entre la situación de los católicos y los puritanos de Inglaterra encontrarían por fin su expresión histórica en la emigración de los exiliados al Nuevo Mundo, a Maryland y Nueva Inglaterra respectivamente; tardarían bastante aún los dos grupos en entrar en conflicto político mutuo. Ese conflicto ocurriría décadas después de la muerte de Shakespeare, así que no forma parte de su implicación imaginativa con los dos partidos. Tenemos que ver la situación paralela de puritanos y

católicos en la época de Shakespeare como contexto histórico que sirve de fondo a su vida y su obra. Una vez comprendido ese contexto, Shakespeare emerge paradójica y sorprendentemente como aliado inconsciente del inconformismo protestante, aunque por casualidades históricas y no porque conscientemente se lo proponga. Además, resulta ser profeta de los tiempos en que los cristianos ortodoxos, tanto católicos como protestantes, se encuentran hoy.

Shakespeare escribe con una elocuencia sin igual sobre el conflicto entre cristianismo y fundamentalismo secular. Defiende la virtud cristiana en la caracterización de sus héroes y heroínas cristianos, y en los desenlaces catárticamente cristianos de sus tramas teatrales. Sus héroes desafían el fundamentalismo secular maquiavélico hasta la muerte. No solo son cristianos, sino que en muchos casos son mártires por su virtud y su fe. En obras como *Hamlet*, defiende el realismo cristiano de san Agustín y santo Tomás contra el naciente relativismo de finales del Renacimiento. En una era en que católicos y evangélicos cada vez hacen más causa común para defender la vida, la libertad y el matrimonio, Shakespeare emerge como una potente voz a favor de la cultura de la vida y en contra del maquiavelismo de la cultura de la muerte y su relativismo venenoso. En definitiva, los protestantes no deben temer al católico Shakespeare, porque él está de su parte. En una era de escándalo diabólico, desde el infanticidio *in utero* hasta la destrucción del matrimonio, el Bardo de Avon está del lado de los ángeles.

[1] Véase el Apéndice de esta obra, o *Shakespeare: una investigación*, de Joseph Pearce.

[2] William Bradford, *Bradford's History «Of Plimoth Plantation»*, ed. Ted Hildebrandt (Boston: Wright and Potter, 1898), pp. 14–15.

APÉNDICE

EL ESCANDALOSO CATOLICISMO DE SHAKESPEARE

El tiempo desvelará lo que oculta la astucia disimulada…

—Cordelia (*El rey Lear*, I, I, 282)

¿Pudo ser católico el escritor más famoso de la historia? La sola idea basta para hacer que la intelectualidad liberal sufra una apoplejía de furia inarticulada. ¿Cómo puede ser cristiano de corte tradicional el Bardo de Avon, loado por «teóricos homosexuales», relativistas y ateos como hermano suyo? Es impensable. Pero parece que lo impensable es realidad.

G. K. Chesterton creía desde luego que la evidencia señalaba hacia el catolicismo de Shakespeare, y afirmó que el «sentido común convergente» que indicaba que el Bardo era católico estaba «apoyado en los pocos datos externos y políticos que tenemos»[1]. A partir de esta afirmación, parece que Chesterton conocía las considerables pruebas históricas y textuales del catolicismo de Shakespeare que reunió el estudioso decimonónico Richard Simpson. Pero Simpson no fue el primer estudioso que concluyó que había suficiente evidencia del catolicismo del Bardo. En 1801 el escritor francés René de Chateaubriand afirmó que Shakespeare, «si era algo, era católico»[2]. Thomas Carlyle escribió que «la era isabelina, con su Shakespeare, fruto y flor de todo cuanto la precedió, es en sí atribuible al catolicismo de la Edad Media»[3]. El gran coetáneo de Carlyle, John Henry Newman, fue aún más enfático en cuanto a la dimensión católica, afirmando que Shakespeare «tiene tan poco de protestante, que los católicos han podido, sin extravagancia, considerarlo como suyo»[4]. Hilaire Belloc, haciendo eco del veredicto de Newman, insistió en que «las obras de Shakespeare fueron escritas por un hombre claramente católico en sus hábitos mentales»[5].

Estos grandes escritores de las eras victoriana y eduardiana percibieron el catolicismo de Shakespeare en la visión moral que emerge de las obras. Pero los «estudiosos» modernos, ciegos a esta visión moral, han malinterpretado habitualmente las obras. En lugar de ver pruebas de moralidad cristiana tradicional, ven las obras como un reflejo de sus propios prejuicios fundamentalistas seculares. Así que es necesario descubrir al Shakespeare auténtico, y sus auténticas creencias, con el fin de destapar este abuso literario de su obra. Por suerte, en años recientes ha habido mucha investigación sólida

que ha contribuido significativamente a los «pocos datos externos y políticos» que conocían Chesterton y sus coetáneos. En consecuencia, las afirmaciones que hace Carol Curt Enos en *Shakespeare y la religión católica* son más osadamente enfáticas que las de Chesterton: «Al juntar muchas de las piezas existentes del rompecabezas de la vida de Shakespeare, es muy difícil negar su catolicismo»[6]. Cada pieza del rompecabezas, colocada minuciosamente en su sitio, nos acerca más a una imagen objetivamente verificable del hombre que escribió las obras. Y ese hombre emerge como católico creyente en un momento en que los católicos eran perseguidos sin piedad por su fe.

Examinemos la evidencia documental e histórica.

La investigación de la vida de Shakespeare comienza con la abrumadora evidencia de que la fe de su familia era desafiantemente católica. Una gran parte de los estudios históricos se han centrado en el testamento espiritual de John Shakespeare, padre del poeta, que demuestra claramente su *bona fide* católica y detalla su deseo sincero de morir católico, en buena fe y buena conciencia. El apartado IV es especialmente llamativo por cómo expresa su deseo de recibir los últimos sacramentos de la Iglesia, y su esperanza de que baste el *deseo* de recibirlos si no hubiera ningún sacerdote para administrárselos en la hora de su muerte. En los tiempos de persecución en que vivió John Shakespeare, era delito, punible con la muerte, albergar a un sacerdote en casa. Así que era muy posible que no hubiera ningún sacerdote disponible para el católico *in extremis*. El desafiante deseo de John Shakespeare de recibir el viático debe entenderse en el espíritu de esta nube de persecución, de no saber qué ocurriría, que dominaba la vida del católico.

En otros apartados del testamento se lamenta y arrepiente de cualquier «murmuración contra Dios, o la fe católica», y ofrecía «infinitas gracias» a Dios por todos los bienes que había recibido, incluido «el santo conocimiento de Él y su verdadera fe católica»[7]. La fuerza de la evidencia de que John Shakespeare fue siempre un católico desafiante, en medio de la extendida persecución anticatólica por parte del Estado isabelino, ha obligado a la mayoría de los estudiosos modernos a aceptar que William Shakespeare fue educado como católico creyente. Esa evidencia está reforzada por el hecho de que John Shakespeare se las vio con la ley por su continuado compromiso con la resistencia católica, y fue multado en 1592 por recusante, es decir, por negarse en conciencia a asistir a los cultos anglicanos. Y no olvidemos que la madre de Shakespeare era una Arden: pertenecía a una de las familias católicas más militantemente desafiantes de toda Inglaterra.

El peso abrumador de la evidencia ha obligado a la mayoría de los especialistas a aceptar que Shakespeare fue educado en una familia firmemente católica, pero insisten en que perdió la fe cuando vino a buscar fortuna en Londres. Esto es muy conveniente para el experto secular, porque le permite ver cualquier influencia católica en las obras como recuerdo de una fe infantil que el poeta ya había rechazado. Desgraciadamente para estos estudiosos, los datos reales de la vida de Shakespeare indican que siguió siendo un católico creyente a lo largo de sus años en Londres, y que su fe católica informó sus obras.

Nuevamente, examinemos la evidencia.

Antes de llegar a Londres, existen pruebas de que tal vez pasara algún tiempo como maestro en una casa militantemente católica en Lancashire, y también hay pruebas de que se vio obligado a abandonar precipitadamente su pueblo natal de Stratford a causa de la persecución por parte de sir Thomas Lucy, notorio anticatólico. En Londres, el conde de Southampton, patrono de Shakespeare, era un conocido católico, de familia firmemente católica, y su confesor era el santo jesuita Robert Southwell. Existen numerosas pruebas documentales que muestran que Shakespeare y Southwell fueron amigos antes de la detención de este en 1592. Southwell fue torturado repetidas veces durante su encarcelamiento en la Torre de Londres, y fue ahorcado, destripado y descuartizado en Tyburn[8] en 1595. Luego sería canonizado como uno de los Cuarenta Mártires de Inglaterra y Gales[9]. Existen también pruebas circunstanciales convincentes de que el joven Shakespeare tal vez conociese a otro mártir jesuita, san Edmund Campion, y parece probable que conoció al sacerdote mártir Robert Dibdale, que sería luego beatificado.

Además de contar con sacerdotes entre sus amigos, sabemos que Shakespeare contaba entre sus enemigos a los que perseguían a los católicos. Los documentos jurídicos muestran que se vio envuelto en una disputa legal con William Gardiner, juez de paz de fama singularmente mala, «que defraudó a la familia de su esposa, a su yerno y a su hijastro, oprimió a sus vecinos y engañó a sus arrendatarios»[10]. Gardiner y su hijastro igualmente infame, William Wayte («cierta persona disoluta sin importancia ni valía, que estaba totalmente bajo el gobierno y a la orden de dicho Gardiner»), solicitaron protección al tribunal, y consiguieron que se emitiese un escrito exigiendo «seguridades de la paz contra William Shakespeare, Francis Langley, Dorothy Soer, esposa de John Soer, y Anne Lee, por temor mortal, etcétera». Algunas fuentes dicen que Shakespeare estaba siendo juzgado por atacar físicamente a William Wayte, pero esto no es probable. No existen indicios de que Shakespeare tuviera tendencias violentas, y el hecho de que dos de sus co-acusados fuesen mujeres casadas indica que cualquier «violencia» contra Wayte o Gardiner, justificada o no, se realizó con la lengua o la pluma, y no con ninguna otra parte del cuerpo ni otro instrumento. No obstante, este curioso juicio nos ofrece un valioso dato sobre la clase de personas que elegía Shakespeare para relacionarse, y la clase de personas a quienes consideraba sus enemigos. Es interesante, por ejemplo, saber que Anne Lee era la esposa del recusante Roger Lee, cuya casa albergó a muchos sacerdotes proscritos, y que la propia Anne había sido denunciada el año anterior por asistir a Misa, donde por lo visto ayudó al jesuita John Gerard a esconderse de las autoridades. Esas eran las personas que Shakespeare contaba entre sus amigos en 1596.

Más intrigante aún es el carácter del enemigo de Shakespeare, William Gardiner. Sus coetáneos lo acusan de ser «no cristiano», «irreligioso», «poco cristiano», «impío» y «un hombre que tiende a opiniones raras». Algunos lo consideraban un ateo, mientras que otros lo consideraban un mago o alquimista. En un juicio en 1588, se le había acusado de «magia, brujería… y defensa de opiniones irreligiosas». Pero de una cosa jamás corrió peligro de que le acusaran. Nadie lo habría acusado nunca de ser católico.

Ya fuese puritano, ateo o brujo, todos sabían que papista no era, sobre todo porque tenía una fama bien merecida de perseguir a la comunidad católica de Londres, de la que Shakespeare ya formaba parte.

El virulento anticatolicismo de Gardiner se ha conservado para la posteridad en un informe que le envió al Consejo Privado de Isabel en enero de 1585, que documentaba una redada en una casa católica de Londres. El documento muestra la vehemente desaprobación de Gardiner del «papismo», y ofrece una visión impagable de la clase de hombre que consideraba Shakespeare como su enemigo. Shakespeare se vengaría tanto de Gardiner como de Wayte, incluyéndolos en *Las alegres comadres de Windsor* y la segunda parte de *Enrique VI* como el juez Shallow («superficial») y Slender («inconsistente»), respectivamente. Las dos obras se estrenaron en 1597, así que el juez Gardiner, que murió en noviembre de ese año, tal vez llegara a saber que su adversario había «escenificado» su revancha.

Durante los años finales del reinado de Isabel, Shakespeare se involucró en una obra controvertida sobre santo Tomás Moro, martirizado por su fe católica más de sesenta años antes por orden del padre de la reina, Enrique VIII. No es de extrañar que la obra fuese censurada por sir Edmund Tilney, Maestro de Festejos, el censor oficial de Isabel. Simple y llanamente, Tomás Moro seguía siendo una patata caliente pasados sesenta años de su muerte, un tema sensible no solo para Isabel, cuyo padre tenía las manos manchadas de la sangre del santo, sino para el conjunto del Estado isabelino. Tomás Moro fue ejecutado por el monarca reinante por negarse a comprometer su conciencia católica sobre el altar del *realpolitik* maquiavélico, convirtiéndolo en el arquetipo de Campion, Dibdale, Southwell, y tantos más que sufrieron un destino parecido en el reinado de Isabel. Cualquier representación positiva de Moro podía interpretarse como una peligrosa crítica de los gobernantes ingleses del momento. La obra, cuyo manuscrito original aún existe, se atribuye normalmente a Anthony Munday, pero parece que Shakespeare se involucró personalmente en toda la saga que rodeó la obra, y seguramente escribió mucho más que la porción relativamente pequeña que se le suele atribuir. Esta inusual colaboración, entre Shakespeare, Munday y varios dramaturgos coetáneos más, se debió tal vez a un esfuerzo por conseguir que la obra pasara la censura. La involucración de Shakespeare ilustra claramente su simpatía por el mártir, y su convicción de que su propio tiempo tenía lecciones que aprender del santo ejemplo de Moro[11].

El *Soneto XXIII* de Shakespeare aporta más pruebas de su admiración por Moro; el poeta utiliza el mismo juego de palabras con el apellido *More* que usó en la obra de teatro:

Igual que un imperfecto actor en el teatro
que no logra por miedo recitar su papel
o alguno tan repleto de rabia, tan furioso,
al que su mismo exceso le debilita el alma,

yo, con miedo de fiarme, no dije la perfecta
ceremonia, la que es el rito del amor;
y en mi fuerza de amor parezco decaer
bajo el peso del propio amor, tan poderoso.

A mis libros dejad que sean elocuentes,
los callados heraldos de este pecho que habla,
y que suplica amor y busca recompensa
más que el amor que más y mejor se ha expresado.

Lo que ha escrito el amor silencioso leed,
que escuchar con los ojos es un arte de amar.

El duodécimo verso del soneto vibra de significado alegórico al ponerle mayúscula al segundo «more»: *More than that love which More hath more expressed*. Una vez aceptado el juego de palabras, el soneto adquiere vida metafísicamente, contrastando el amor «imperfecto» de Shakespeare, debilitado por «el miedo» y «la rabia», con el amor santo que más [*more=More*] «mejor ha expresado». Está también la alusión sublime a la Misa, «perfecta ceremonia, la que es rito del amor», reforzada por el juego entre «right/rite», [derecho/rito] e ilustrando una profunda comprensión teológica de la Misa como la «perfecta ceremonia» que re-presenta la muerte de Cristo por los pecadores como «love's right» y «love's rite», el derecho y el rito del amor. Desentrañando aún más este fascinante soneto, vemos que el poeta lamenta no estar presente en esta «ceremonia perfecta» todas las veces que debiera, por culpa del «miedo de fiarse», referencia tal vez a los espías que estaban presentes en estas misas secretas con objeto de informar de los nombres de los papistas y de entregar a los sacerdotes. Como no posee el heroico amor sacrificado, incluso hasta la muerte, de un Tomás Moro (o de un Robert Southwell), el poeta desea que sus «libros» sean su «elocuencia», «los callados heraldos de mi pecho que habla». Los dos versos finales están dirigidos con toda seguridad al propio poeta y a sus lectores, suplicándoles que «lean» en su teatro aquello que el amor del Poeta, mudo por el miedo, no se atreve a decir abiertamente. Como no oirán al Poeta decir abiertamente lo que piensa, los lectores tienen que ver en su teatro lo que quiere decir, oyendo con los ojos y usando su propio «arte de amar» para discernir el significado oculto.

Lo que ha escrito el amor silencioso leed,
que escuchar con los ojos es un arte de amar.

Teniendo en cuenta la evidente devoción que siente Shakespeare por Tomás Moro, no sería disparatado creer que se le pudo persuadir para intervenir en un esfuerzo por burlar la censura del que anotó en una nota al margen: «Represéntese bajo vuestra responsabilidad».

Pese a los esfuerzos de Shakespeare por hacer aceptable la obra, Tilney se negó a levantar la prohibición sobre su escenificación. Pasarían otros cuatrocientos años hasta que, bajo el reinado de otra Isabel, se pusiera en escena por fin *Tomás Moro*. Cuando la Royal Shakespeare Company escenificó la pieza en el nuevo teatro Globe en el verano de 2004, Shakespeare y Moro se vieron por fin unidos en el arte, como siempre lo habían estado en la fe. El Bardo que, según las palabras memorables de Ben Jonson, «no es de una época, sino de todos los tiempos», pudo por fin rendir homenaje al Santo que, como dice el título de la obra memorable de Robert Bolt, fue «un hombre para la eternidad».

Una de las pruebas más convincentes del catolicismo de Shakespeare se encuentra en

el hecho de que compró la Casa del Guarda de Blackfriars en marzo de 1613. Esta casa era «centro notorio de actividades católicas»[12], con «numerosas puertas y corredores, y muchas cámaras secretas, y rincones», y había sido «en tiempos pasados sospechosa, y registrada en busca de papistas»[13]. En 1598, actuando a raíz de un informe de que la casa era una colmena de actividad recusante que disponía de «muchos lugares de ocultación secreta» y «pasajes secretos hasta el agua», es decir, hasta el Támesis, desde donde los sacerdotes podían huir, las autoridades asaltaron la casa. John Fortescue, propietario católico de la casa, estaba ausente, pero su esposa y sus hijas fueron interrogadas, y reconocieron que eran recusantes, pero se negaron a admitir que hubiesen escondido a sacerdotes en la casa. En 1605 el jesuita John Gerard, el hombre más buscado de Inglaterra, se presentó desesperado en la casa, disfrazado con peluca y barba y pidiendo asilo, afirmando que no sabía dónde esconderse si no.

Poco se sabe de la historia de la casa durante los pocos años entre el exilio de los Fortescue y el momento en que la compró Shakespeare, pero en 1610 llegó a Nápoles la noticia de que era una base para los jesuitas que conspiraban para «enviarle al rey un jubón bordado y unas calzas, que están envenenados y significarán la muerte para el que se los ponga»[14]. Cierto que semejante afirmación puede obviarse como el producto de las fantasías de los exiliados amargados o espías anti-católicos, pero lo que trasciende es que Shakespeare eligió comprar una de las casas católicas más notorias de todo Londres. Esto en sí mismo ya es bastante curioso, pero no es en modo alguno el final de la historia.

Shakespeare eligió arrendarle la casa a John Robinson, católico activista cuyo hermano había ingresado en el Colegio Inglés de Roma para prepararse para el sacerdocio. Es evidente que Shakespeare sabía que, al arrendarle la casa a John Robinson, la dejaba en manos de un católico recusante. Por eso, como conjetura Ian Wilson en *Shakespeare: la evidencia*, Robinson «no era tanto el arrendatario de la Casa del Guarda de Shakespeare, como el guardián elegido de uno de los mejores refugios para sacerdotes católicos que había en Londres»[15]. Es más, John Robinson no era un simple arrendatario, sino un amigo querido. Visitó a Shakespeare durante el retiro del poeta en Stratford, y por lo visto es el único de los amigos londinenses del Bardo que estuvo presente en su última enfermedad; fsirmó como testigo su testamento.

Shakespeare murió el día de san Jorge de 1616, legando la mayor parte de su fortuna a su hija Susanna, que figuraba como católica recusante desde diez años atrás. Entre otros beneficiarios de su testamento había varios amigos católicos recusantes. Así que está claro, como se lamentaba el clérigo anglicano Richard Davies a finales del siglo XVII, que Shakespeare «murió papista». Y también está claro que vivió como papista, dato que los ingleses hicieron lo posible por ocultar en los siglos que siguieron a su muerte, y que los críticos literarios modernos procuran negar hoy. La noticia de que el Bardo de Avon fue miembro apasionado de la Iglesia de Roma es un escándalo para aquellos cuya fama se ha edificado sobre lecturas falaces de sus obras. Es una noticia impactante de la que, con suerte, no se recuperarán. Pero para los católicos es motivo de enorme gozo saber que William Shakespeare está del lado de los ángeles.

[1] G. K. Chesterton, *Chaucer* (1932), reeditado en *G. K. Chesterton: The Collected Works,* vol. 18 (San Francisco: Ignatius Press), p. 333.

[2] Citado en H. Mutschmann y K. Wentersdorf, *Shakespeare and Catholicism* (New York: Sheed and Ward, 1952), p. vi.

[3] Citado en Peter Ackroyd, *Shakespeare: The Biography* (London: Chatto and Windus, 2005), p. 472.

[4] John Henry Newman, *The Idea of a University* (1873), citado en Peter Milward, *Shakespeare the Papist* (Naples, Fla.: Sapientia, 2005), p. x.

[5] Hilaire Belloc, *Europe and the Faith* (1920), citado en Velma Richmond, *Shakespeare, Catholicism, and Romance* (New York: Continuum, 2000), p. 16.

[6] Carol Curt Enos, *Shakespeare and the Catholic Religion* (Pittsburgh: Dorrance, 2000), p. 45.

[7] Véase *Shakespeare: una investigación,* de Joseph Pearce.

[8] Tyburn, lugar de ejecuciones, era entonces una pequeña aldea, situada en lo que hoy es pleno centro de Londres, cerca de Marble Arch.

[9] Grupo de católicos, laicos y religiosos, hombres y mujeres, canonizados por Pablo VI en 1970, que destacan de entre unos trescientos que murieron por su fe entre 1535 y 1679.

[10] Mutschmann y Wentersdorf, *Shakespeare and Catholicism,* p. 119.

[11] Al lector tal vez le interese el prólogo de Joseph Pearce a *Tomás Moro*, ed. RIALP, 2012, que estudia con mayor profundidad la participación de William Shakespeare.

[12] Mutschmann y Wentersdorf, *Shakespeare and Catholicism*, p. 136.

[13] T. Wright, ed., *Queen Elizabeth and Her Times: A Series of Original Letters* (London, 1838), 2:249, citado en Mutschmann y Wentersdorf, *Shakespeare and Catholicism,* p. 137.

[14] John Morris, *The Troubles of Our Catholic Forefathers* (London: Burns and Oates, 1972), 1:144.

[15] Ian Wilson, *Shakespeare: The Evidence* (New York: St. Martin's Griffin, 1999), p. 397.

Índice

Portada interior 2
Créditos 3
Dedicatória 4
Índice 5
Nota preliminar: Por los ojos de Shakespeare 7
Agradecimientos 9
Prólogo - Cómo leer a Shakespeare (o a cualquiera) 10
I. De judíos y jesuitas 17
II. La ceguera veneciana: errores críticos y errores escénicos 21
III. «Me cuesta reconocerme» 25
IV. Portia: puerta de la virtud 29
V. Shylock el usurero 35
VI. El derecho de elegir 41
VII. Elegir rectamente 50
VIII. Llevadme, amable luz 56
IX. El vicio de la venganza 63
X. La prueba de Shylock 72
XI. La prueba de Bassanio 79
XII. La luz y la alegría 82
XIII. Ser, o parecer: he ahí el dilema 90
XIV. Hamlet y el espectro 95
XV. Hamlet y el espectro 100
XVI. Mentiras, espías y pescaderos 105
XVII. Espejos fieles y nubes engañosas 110
XVIII. Inversión y perversión 116
XIX. Un memento mori 120
XX. El triunfo de la cordura 124
XXI. «Que coros de ángeles arrullen tu sueño» 130

XXII. El silencio del amor 131
XXIII. La sagacidad de los insensatos y la cordura de los locos 135
XXIV.«Los locos guían a los ciegos…» 139
XXV. Razón de la locura 143
Epílogo: Por qué los protestantes no deben temer al católico Shakespeare 148
Apéndice: El escandaloso catolicismo de Shakespeare 152